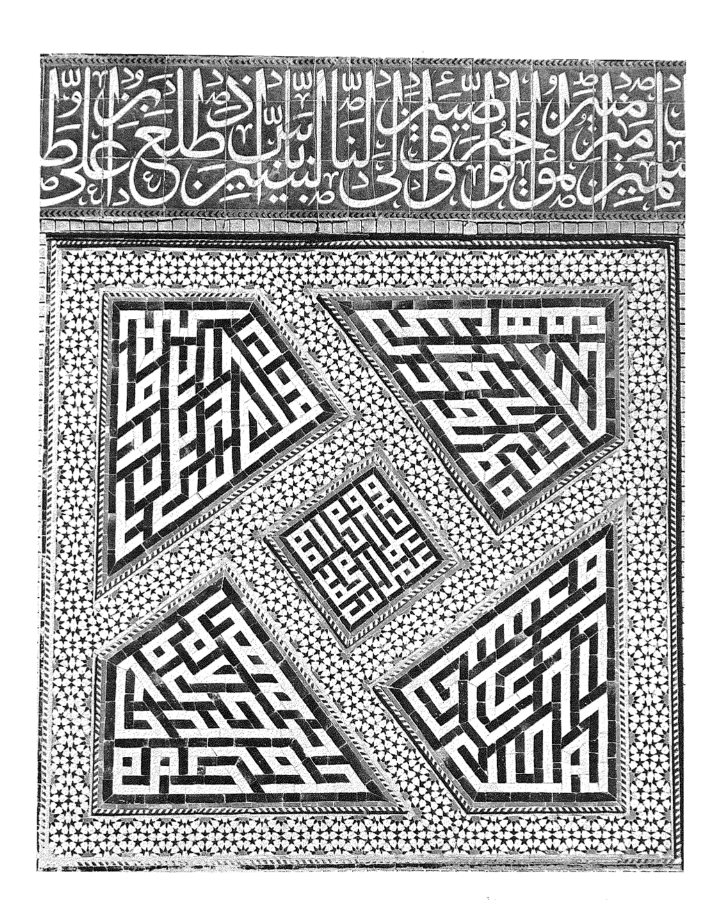
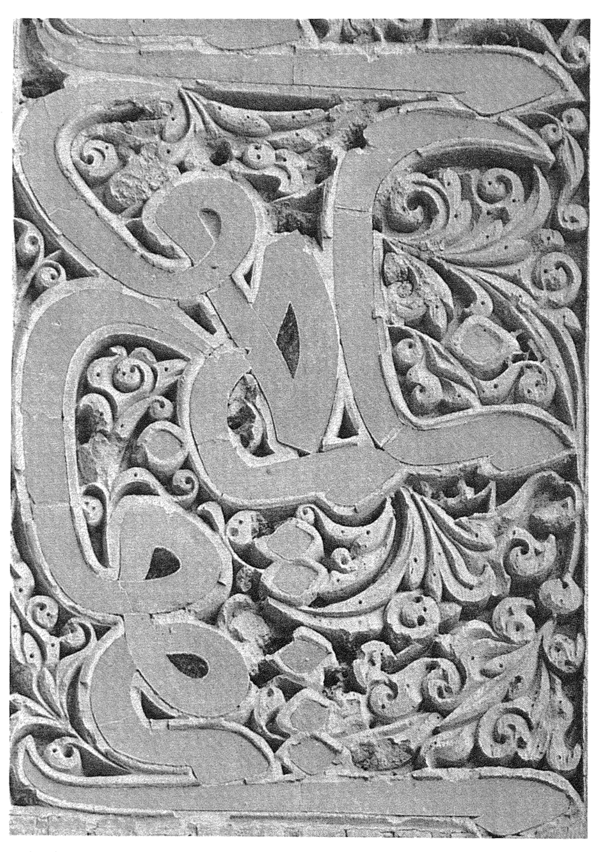

٢٧


فكر وفن



اصفهان . مسجد الجامي . جزء مفصل من بناء الضريح .



اشترجان
مسجد الجامع



العدد ٢٧ ١٩٧٦ العام ١٣

يصدرها : ألبرت تايلا

الفهرست

يقدم الناشر ودار النشر شكرهم لكل من ساهم بمعونته فى إعداد هذا العدد:

ترجمات : Dr. Mustafa Maher, Kairo; Dr. Nagi Naguib, Berlin; Dr. Magdi Youssef, Bochum; Salah ad-Din Mawasli, Bern

دار النشر : F. Bruckmann Verlag, Abholfach, D-8000 München 20, Bundesrepublik Deutschland

Nr. 27 1976 13. Jahr

FIKRUN WA FANN

Herausgeber: Albert Theile

صور الغلاف

الصفحة الاولى: هربيرت هونكه (من مواليد عام ١٩٣٢ . هسن)، الزهرة الغامضة . التنفيذ الفني: اولتمان، المانيا الاتحادية
الصفحة الأخيرة: فلفريد برڤدين (من مواليد عام ١٩١٢ . فرايبورج)، تفاصيل نافذة، فستفاليا، المانيا الاتحادية. التنفيذ الفني: ر . شبيرليش، فرايبورج . حقوق النشر: هانز شليجر ، اوجسبورج ١٩٧٥ .

تظهر مجلة «فكر وفن» العربية مؤقتاً مرتين فى السنة ـ الاشتراك: ١٢ مارك ألماني غربي ، ـ النسخة الواحدة: ٦ مارك ألماني؛ ثمن الاشتراك المخفض للطلبة: ٧٫٥٠ مارك ألماني . ـ تقدم طلبات الاشتراك إلى دار النشر

الطباعة: F. Bruckmann KG, Graphische Kunstanstalten, München

صف الحروف: Rheingold-Druckerei, Mainz

ادارة التحرير: sse der Redaktion: Albert Theile, CH-3027 Bern, Postfach 83, Switzerland

هنز بيتر درايتسل

الوحدة كمشكلة سوسيولوجية

«كثيرا ما يكون الإنسان وحيدا، حيث لا يكون وحده،
وقد يحس إذا انفرد بنفسه بقربه واتصاله بالناس»
(ب. درايتسل)

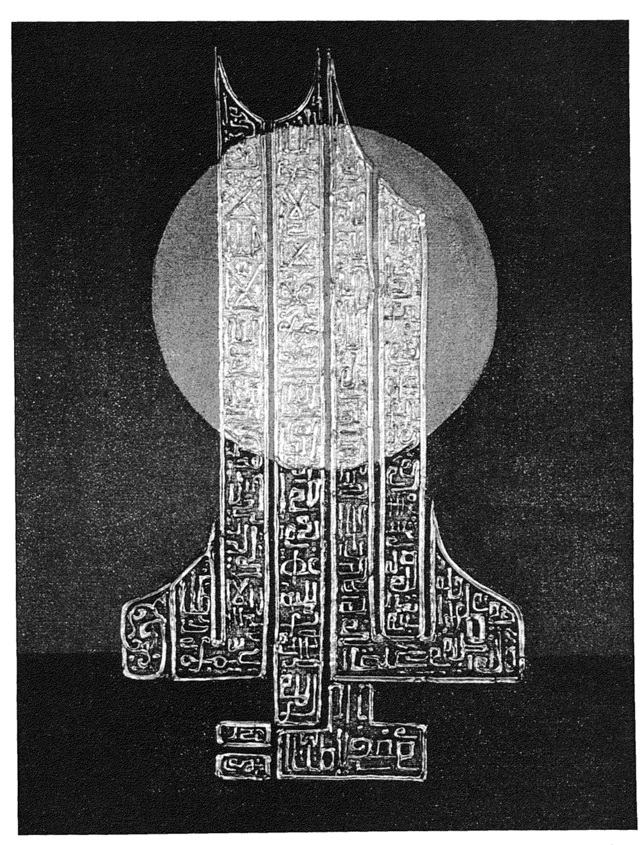
الادعاء ان الوحدة مشكلة سوسيولوجية يبدو غريبا عند الوهلة الاولى. أليس موضوع علم الاجتماع هو المجتمع، لا الانسان الفرد! أليس موضوعه علاقات الناس بعضهم ببعض، ونظام التعامل بينهم، العام والخاص! من هذا المنظور لا نستطيع تعريف «الوحدة» سوى بالسلب، بمعنى غياب الروابط والصلات التي تربط الإنسان بغيره من الناس، اي كحالة من العزلة. ولكن هذا الانطباع الاولي خادع، إذ تكفي ملاحظتان بسيطتان لبيان ان «الوحدة» اكثر من مجرد مشكلة سوسيولوجية بالمعنى السالب: أولا الملاحظة المألوفة، وهي أن «الوحدة» لا تتساوى مع وجود الانسان وحيدا. فليس كل من انفرد بنفسه يستشعر الوحشة، وعلى العكس من ذلك نرى شعور الوحدة يراودنا ونحن بين الناس. وكل منا يعرف شعور الوحدة بين جماهير الناس في المدن الكبرى، ويعرف كذلك الرغبة في الانخراط مجهولا بين الجماهير في الطرقات. ولا يختلف الأمر في حالة الجماعة الصغرى، فقد يشعر المرء بالوحدة بين جمع صغير من المدعوين، لا تربطه بهم رابطة وثيقة، وليس بينه وبينهم إلا تلك الصلات السطحية العابرة. وقد يباعد المرء بينه وبين الناس، فينطوي على نفسه أو يأخذ منهم موقف الغريب أو المتأمل.
فكثيرا ما يكون الانسان وحيدا، حيث لا يكون وحده، وقد يحس اذا انفرد بنفسه بقربه واتصاله بالناس. هذه الملاحظة الاولى تشير ضمنيا الى الملاحظة الثانية: فليس من الضروري ان يعاني الانسان اذا ابتعد عن الناس، فبجانب آلام الوحدة نجد الرغبة في الوحدة والانفراد، وقد يأخذ الانسان نفسه بالوحدة وهو بين الناس، وقد يسعى إليها عن طريق الانفراد.

اصداء اللفظ

ما زالت للفظ «الوحدة» في اللغة الالمانية اصداء ايجابية، تعود الى التراث. وقد اثبت ريتشارد هوفشتتر التفاوت في مفهوم «الوحدة» بين المجتمع الامريكي والمجتمع الالماني. ففي المجتمع الامريكي تعلق بلفظ «الوحدة» loneliness شحنات سلبية اكثر مما تعلق به في المجتمع الالماني.
في الالمانية يؤثر على مضمون لفظ «الوحدة» Ein-samkeit الاعلاء البورجوازي من شأن القدرة الانتاجية «للفرد»، وهو ما تعبر عنه مقولة «العبقرية» والتصور العام بضرورة العزلة للانتاج الفني والفكري، وما زال مضمون اللفظ في الالمانية يحمل آثار النزعة الرومانتيكية نحو الوحدة كوسيلة للتغلب على الذاتية الاجتماعية soziale Identität ولتحقيق التواؤم بين الذات والطبيعة.
ونلمس هنا وظيفة «التهكم» Ironie في الحركة الرومانتيكية المبكرة، ففي التهكم يتحرر الفنان الرومانتيكي من الروابط التي تغل عنقه ويتأمل عملية التحرر ذاتها، ويصير الارتباط الدياليكتيكي بين الشعور بالذات وبين المجتمع من



يوسف صيدا ، كتابة عربية ،
بدون سنة . تصوير ليزلوته فيتسل ، هسن



وجيه نحله: «يا الله»

موضوعات الادب. فعنى «التهكم» من الناحية السوسيولوجية هو الابتعاد عن عمد عن الدور الاجتماعي social role، أي عن الدور الذي يربط به المجتمع الفرد ويحدده به، ومراجعة الفرد للدور والموقف الذي يجد نفسه فيه داخل الاطار الاجتماعي. في «التهكم» يعبر الفرد عن وعيه بانه ممثل لدور وكأنه احد شخوص مسرحية، وان سلوكه مرتبط بالموقف الاجتماعي القائم ومحدد به، وانه خارج هذا الاطار شخص آخر، يختلف في سلوكه وقدراته. ونلحظ في مراحل الرومانتيكية المتأخرة تراجع ذلك الاحساس بارتباط تكوّن الشخصية الفردية بالمجتمع، ونرى اللجوء الى الطبيعة وقد صار هروبا من المجتمع. وتصور هذا التحول تصويرا نمطيا لوحة كاسبر دافيد فريدريش «راهب على البحر» Der Mönch am Meer، فهي تعبر عن الهجرة والخروج من المجتمع المتحول الى التصنيع، وعن الاشتياق الديني الكاذب الى العزلة والانصهار في الطبيعة. فالرومانتيكية المتأخرة باعلائها واحتفالها «بالوحدة» ترد على انحلال الروابط الاسرية والعضوية في المدن الصغرى وفي الريف، وتعفي نفسها بذلك من مشقة تكوين الهوية وتنمية الذاتيه Identitäts-bildung في اطار المجتمع المتغير.

لا يعدم المجتمع الامريكي الاحساس الوجداني بقيمة التلاقي على انفراد مع الطبيعة، كما تعبر عنه هذه الايام بعض جماعات الهيبز الجوالة، ولكن التلاقي على انفراد مع الطبيعة يعني قبل كل شيء في نظر الامريكي مواجهة الطبيعة، معناه مواجهة التحدي واثبات كفاية الفرد في صراعه مع الطبيعة الوعرة التي ما زالت تغطي مساحات شاسعة من الارض، معناه التغلب على الطبيعة بوسائل التكنولوجيا. فتعمير مساحات الفضاء المترامي في غرب امريكا كان كفاحا مريرا لاينقطع ضد عوامل الطبيعة القاسية، ولم يكن من مندوحة فيه عن التعاون البرجماتي المستمر، ورغم ذلك فكثيرا ما وجد الفرد نفسه في هذا الصراع دون معين، يواجه التحدي وحده

هكذا كانت للفظ «وحيد» lonely في الامريكية تلك اللمحة العدوانية الصراعية، فهو يعني غياب الامان والمساندة اكثر مما يعني الاشتياق الى البراءة والنقاء والحاجة الى العراء، تلك الاشياء التي يفتقدها الاوروبي في مجتمعه والتي يسعى اليها لذلك في «الوحدة» بين احضان الطبيعة.

الخبرة والمضمون

الغموض العالق بلفظ «الوحدة» هو اذا من نتاج خبرة بعينها في المجتمع ومع الطبيعة. وطالما بدت المؤسسات الدينية متماسكة وذات كيأن راسخ في المجتمع، كان معنى الوحدة ليس سوى تعريض النفس للمخاطر والاهوال. في العصور القديمة كان النفي الى الجزر المهجورة - ذلك الاشتياق الخفي للمتعبين من الحضارة في ايامنا - عقوبة مخيفة ومروعة. وحتى النُسَّاك ما كان سعيهم الى الوحدة إلا بهدف تعريض انفسهم لضروب من الاهوال والشكوك لاختبار ما عندهم من يقين وايمان. ومع الاعتراف بالدور الهام الذي علقته الرهبنة على الوحدة والانفراد، فحتى عصر النهضة كان الانفراد في الطبيعة لا يعني سوى التعرض دون سند للاخطار. ولم يتغير هذا الحال إلا ببدء الحركة العلمانية، وانهيار مضامين المؤسسات الدينية تدريجيا، وهو ما ادى الى اعادة تقييم الفرد والطبيعة. صارت الطبيعة من جانب شيئا يخضع للترويض والسيطرة، وبالتالي مجالا يعالجه الانسان بوسائل التكنولوجيا. ومن ناحية أخرى اضفيت على الطبيعة بالتدريج قيم جمالية، وصارت مجالا للخبرة الفردية. وهو ما نتبينه بوضوح من بدايات فن تصوير الطبيعة، وما نشاهده في ذروته متمثلا في شخصية «الرجل الذي لا يصلح لشيء» Der Taugenichts الذي يدير ظهره للمجتمع في ادب وحسم، ويحمل عصاه وقيثارته، ليضرب في الارض والطبيعة بلا غاية. فبتقدم العلمانية نشأت أولا تلك الحساسية الخاصة بالطبيعة التي اضفت على مفهوم الوحدة جانبه الايجابي. ولم يأت هذا التطور بين يوم وليلة وإنما كان عملية طويلة بطيئة.

على ان المثالية والقداسة اللتين أضفيتا بالتدريج على الطبيعة سرعان ما فقدتا أسبابهما باحتلال مبدأ الانجاز الفردي مكانته الهامة في المجتمع البورجوازي. - كذلك غير تحول مجتمع الانجاز البورجوازي الى المجتمع

الاستهلاكي الحديث بدوره من علاقة مبدأ الانجاز بالطبيعة، إذ اصبح الانجاز في علاقة الانسان بالطبيعة غاية في حد ذاته. فلقاء الانسان اليوم مع الطبيعة الطليقة يتم امام جمهور من المتفرجين في صورة تنافس رياضي. فلا نستطيع الحديث عن انفراد الانسان مع الطبيعة، إذ نتابع متسلقي الجبال على شاشة التليفزيون أو نتتبع على صفحات الجرائد رحلة رجل يبحر منفردا حول العالم. وحماسنا لهذا الانجاز الفردي لا يعود الى تشوقنا الى اثبات ذواتنا عن طريق التشخص، بقدر ما يعود الى ادراكنا باستحالة تشكيل عالمنا المحيط والتغلب على صعوباته بمفردنا. في الواقع ان رجال الفضاء هم ابطال العصر، ولكن حتى رجال الفضاء في انفرادهم التام وفي وحشتهم الكاملة في فضاء الطبيعة، لا يقضون دقيقة واحدة على انفراد، فهم يؤدون ادواراً محددة غاية التحديد في اطار مشروع تكنولوجي جماعي، ولعمليات الاتصال في هذا المشروع وظيفة جوهرية يتوقف عليها النجاح والفشل. فرجل الفضاء لايتيح لنا فرصة ما لنسقط عليه مشاعرنا، أو لاشباع تطلعنا الى اثبات ذواتنا، ولا يمكن ان يكون موضوعا لارضاء حاجاتنا الى التشخص Identifika-tionsbedürfnisse (اى التوحد معه بوجداننا)، لان انجازه ليس انجاز فرد، وانما شرطه الخضوع التام لجهاز تكنولوجي. فابطال عالمنا الحاضر قد بطلت بطولتهم، ومقولة «البطل» قد مضى عليها الدهر

من منظور تاريخ الفكر يعتبر التقييم الايجابي «للوحدة» مقابلا لعملية التحول العلماني Säkularisierungs-prozeß التي لم تكتمل، والتي ادت أولا الى فك اسار الفرد وتحرره من الروابط والقيود الاجتماعية والكنسية والى ابراز مفهوم الشخصية الفردية. وقد صاحب الحركة العلمانية تطور مبدأ الانجاز Leistungsprinzip عن قواعد الاخلاق البروتستانتية، واضفاء الجماليات على عالم الطبيعة. ولا يغيب عنا ان مبدأ الانجاز قد غطى في ايامنا، كما نشاهد في ميدان الرياضة وبشكل آخر في السياحة الجماهيرية، على المتعة الجمالية بالطبيعة. ولا ننكر ان بعض عناصر الحضارة البورجوازية ما زالت حية، فما زلنا نجد من الناس من يعشق التجواب وتسلق الجبال. ومن ناحية اخرى نرى الاتجاه الى تجميل الطبيعية، كما تعبر عنه منذ قرون الحدائق والمتنزهات العامة، وقد اخذ منذ زمن طريقة - في صورته البورجوازية الصغيرة - الى المنازل في شكل أصص الزهور. ولكن الحفاظ على بعض عناصر الحضارة البورجوازية في اطار المجتمع الصناعي لا يخدعنا عن طبيعة التغيير الحاصل. فمن من الناس يسعى اليوم حقيقة لاختبار ذاته في الوحدة بين ربوع الطبيعة؟ وأى انسان يسعى اليوم الى الطبيعة باحثا عن الوجد والنشوة الدينية؟ فالوحدة تفقد جانبها الايجابي بمقدار مايجد الانسان نفسه بين جدران منزله وحيدا، بمقدار ما تلازم الانسان الوحدة دون ان يسعى اليها. قد عادت الوحدة في المجتمع الحديث الى ما كانت عليه قديما: صارت ألما ممضا، ومعاناة شديدة من الغربة عن الآخرين، وأخيرا من غربة الانسان عن نفسه.

الوحدة من منظور علم الاجتماع

ما من شك في ان هذه المعاناة تطبع حياة الكثيرين في المجتمع الحاضر بطابعها. على اننا لا نعرف بالضبط الى اى مدى يعاني الناس من الوحدة، فعلم الاجتماع لم يهتم حتى الآن إلا فيما ندر بما يستشعره الناس من الآم ذاتية في المجتمع، كما ان دراسة وتحليل النقص في علاقات الاتصال بين الناس ليس من اليسر بمكان. ومع ذلك فدراسة الاسباب الاجتماعية للوحدة قد تلقي بعض الضوء على المجموعات التي تعاني اكثر من غيرها من الوحدة. ويمكن ان نصف الوحدة من الناحية السوسيولوجية بأنها **فقدان الصلة مع «الجماعة المرجع»** reference group/Bezugsgruppe، أي الجماعة التي نستمد منها معاييرنا ونسترشد بها في سلوكنا، والتي تمنحنا فرصة تمثل اساليب التعامل فيها، والتي نشعر فيها بقيمة وجودنا.

ويمكن ان نميز بين حالات اربع لفقدان الصلة، اسميها كالتالي: **الحيف في بيئة الاصل** (أي النقص في البيئة التي يولد فيها الفرد ويشب) Unterprivlegierung im Herkunftsmilieu.

التفرقة Diskriminierung

الوصم (بوصفة عار أو عيب) Stigmatisierung

فقدان بيئة الاصل (اي بيئة الجماعة التي ينتمي اليها الفرد) Verlust des eigenen Gruppenmilieus
الحالتان الأوليان من اسباب فقدان الصلة مع **« الجماعة الخارجية »** ، Außengruppe في حين تشير الحالتان الاخيرتان الى ضعف الصلة مع **« الجماعة الداخلية »** Binnengruppe

« الحيف » و « التفرقة »

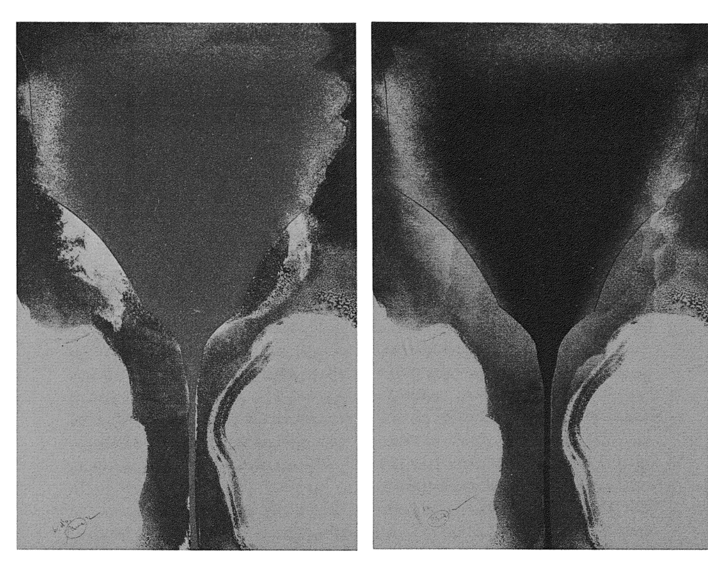
الحديث عن الطابع « المفتوح » للمجتمعات الحديثة يشير الى تضاعف فرص الاحتكاك الاجتماعي بدرجة لم تعرف من قبل ،ويرتبط ذلك بتزايد **الحراك الاجتماعي** الافقي والرأسي soziale Mobilität، وتزايد فرص توسيع دوائر الاتصال الاجتماعي عن طريق وسائل المواصلات والاتصال الحديثة. واكثر من أي وقت مضى يتحرك الانسان في المجتمعات الحديثة كغريب بين غرباء، ويتيح ذلك فرص احتكاك جديدة بين الطبقات والفئات، وبين سكان الريف والمدن. وبين الاجيال، وبين الرجال والنساء، وهي صلات تغني الفرد وتقل عليه في نفس الآن.

اذا كان علينا ان نسترشد في سلوكنا بالمعايير والقيم التي تواجهنا في صورة توقعات الغير منا، فلن نجد في انفسنا باستمرار الرغبة في تقبل كل اتصال ولا القدرة على عقد كل اتصال تفرضه علينا حياتنا اثناء العمل وفي اوقات الفراغ. فالفرص المتزايدة للاتصال بأناس من بيئات اجتماعية مغايرة لايتسنى تحقيقها إلا لمن يملك القدرة على تكييف سلوكه وفقا لها والاستجابة لمنبهاتها. هنا قد تقف بيئة الاصل أى البيئة التي نبع منها الفرد حائلا بينه وبين تحقيق هذه الفرص. فمن يصعد من طبقة الى اخرى، ومن يهاجر من الريف الى المدينة، ومن يعمل في بلد اجنبي ستنقصه عادة الثقة البديهية في سلوكه، وهي شرط اساسي للاتصال الطبيعي بالمحيط الاجتماعي الجديد. والكل يعرف قصة الأثرياء الجدد وما يعلق عادة بسلوكهم من افتعال وما ياخذون به انفسهم من مظهر، فادوارهم الجديدة غريبة عليهم، ولا يمكن ان تكون لهم تلك الثقة التي يكتسبها اغنياء المنبت بالتنشئة. وعلينا ان نلاحظ **ان هذه الثقة البديهية التي تكتسب اثناء عملية التطبيع المبكرة ترتبط بالوسط الاصلي للفرد**، وتفقد فاعليتها حيث تتعارض قيم الفرد ونسق سلوكه مع توقعات « جماعة المرجع » الجديدة. ويسمى دافيد ريزمان هذه الثقة البديهية في السلوك **« بالمرشد الداخلي »**، ويقابلها ما يسميه **« بالمرشد الخارجي »**، ويقصد بذلك السلوك الذى توجهه وتسيره التوقعات الخارجيه، مثلا السلوك الذى يكتسبه المستخدمون في المحلات العامة والمصالح العمومية، فهم لايسترشدون في سلوكهم بما الفوه في نشئتهم وإنما بمتطلبات تعاملهم مع الجمهور.

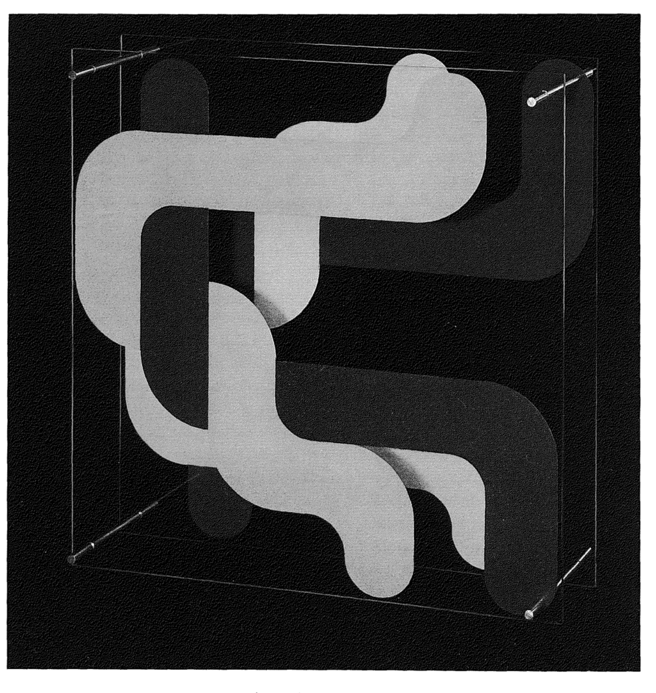
على ان المجتمعات تتميز دائما بجمعها بين القديم والحديث فنرى الوانا من السلوكيات المقيدة بالعرف والتقاليد ونرى بيئات قديمة تعيش جنبا الى جنب مع غيرها من الجديد، مما يخلق مشكلة الحيف النسبي أي النقص الناجم عن هذا التباين.

وقد لا نجد الآن مشكلة نوقشت ودرست دراسة مفصلة مستفيضة مثل مشكلة **« نقص الصلات »**. بسبب بيئة الاصل - بين الطلاب المنحدرين من اصل عمالي (اى ابناء الطبقة العاملة). فليست صعوبات هؤلاء صعوبات اقتصادية فحسب، « فالحيف » الواقع عليهم اكثر عمقا وابعد مدى، فهو يتمثل اولا في بيئتهم اللغوية المغايرة لبيئة غيرهم من ابناء الطبقات الاخرى، ويتمثل كذلك في انعدام المكتبة الابوية في المنزل وضحالة الاهتمامات الثقافية بين افراد المحيط، وفي المدرسة يجد هؤلاء انفسهم في مكان قد نُظم اسلوب الدرس فيه واختيرت موضوعات الدرس فيه وفقا لاحتياجات الطبقات الوسطى، وبعد ذلك ينتقلون الى معاهد وجامعات يقيدها تراث وتقتضى بنسق قديم لا علاقة له بواقع المجتمع الصناعي، وعليهم الخضوع لهذه البيئة الغريبة عنهم وتكييف سلوكهم وفقا لها. وغالبا ما ينجم عن هذا الموقف صعوبات ومشاكل تعوق علاقات الاتصال مع غيرهم، وقد تصل بهم الى حد العزلة التامة.

وفي الوقت الذي يغترب فيه هؤلاء الطلبة سريعا عن بيئة الاصل وعن منزل الوالدين - عن طريق اللغة الجديدة



أوتو بينـه، أخضر وبنفسجي جميل، ١٩٧٢



مـارى لويزه ڤـايل هلر : دوران بـالاصفر والازرق . ١٩٧٠

وانماط السلوك التي يكتسبونها في الوسط الدراسي -، نراهم في حالات كثيرة يتعثرون في سعيهم لعقد صلات جديدة مع زملائهم في الجامعة، ونراهم يسعون الى هذه الصلات عن طريق المبالغة في التكيف واصطناع انماط السلوك التي يتوهمون ضرورتها لكسب موافقة الآخرين. وجدير بالملاحظة ان هذا لاينطبق في الواقع الا على القلة التي تنجح في تخطي بيئة الاصل، ففي المانيا الغربية على سبيل المثال لا تزيد نسبة الطلاب من ابناء العمال عن ٦ ٪ من مجموع الدارسين في المعاهد العليا والجامعات. اما الاغلبية فانها تعجز تماما عن الاتصال بمجالات المجتمع الهامة بسبب الحيف الواقع عليها في بيئة الميلاد أي بسبب منبتها.

ولا يعني هذا التحديد المفروض على هذه الفئات انها تعاني من الوحدة. ولكن هذا التحديد يقلل من فرص الاتصال، وهو بدون شك - لا سيما في مجتمع ينظر الى فرص الاتصال الاجتماعي نظرة ايجابية - من الاسباب البناءة «للوحدة»، خاصة في الحالات التي يؤدي فيها الصعود في السلم الطبقي الى فقدان الصلة ببيئة الاصل. مثل هذا «**الحيف النسبي**» relative Deprivationen (كما يسمى المصطلح السوسيولوجي) يتكرر في اشكال شتى في مجتمعات التغير السريع والحراك الاجتماعي. فالمهاجر، واللاجيء، والشيخ العجوز، جميعهم ينتمون الى بيئة اصلية لم تعدهم الاعداد الكافي لظروفهم الجديدة، ومن هنا نراهم دائما مهددين بفقدان الاتصال. ويصبح هذاالتهديد واقعا فعليا في الحالات التي يتحول فيها «**الحيف النسبي**» الى «**حيف كلي**» بسبب «**التفرقة**» Diskrimi-nierung وهذا هو الحال دائما حيث يقابل الشخص الساعي الى الاندماج من بيئته الجديدة بالرفض. فالتفرقة تؤدي الى **العزلة الاجتماعية**. «تحت مفهوم التفرقة ينطوي كل سلوك يقوم على التمييز على اساس مقولات طبيعية أو اجتماعية لا علاقه لها بقدرات الفرد وانجازاته ولا علاقه لها بسلوكه الفعلي». هكذا تُعرَّف التفرقة في دراسة من دراسات جمعية الأمم المتحدة. **فعملية التفرقة تقوم وفقا لذلك على اساس النظرة الغريبة الى فئة ما**. على اساس بعض الخواص أو الملامح يشكل اشخاص بعينهم في عرف الآخرين جماعة محددة، يراعى تجنب الاحتكاك بافرادها في هذا المجال أو ذاك من مجالات الاتصال الاجتماعي الهامة. بهذا التعريف الغريب لانتماء هؤلاء الافراد تفرض عليهم فى حياتهم انماطا سلوكية بعينها، لم تصدر في واقع الامر عنهم. كذلك يقاس سلوكهم بواسطة قوالب نمطية، ليست نابعة من التعامل والتفاعل الاجتماعي معهم، وإنما نابعة من فرض نماذج سلوكية عليهم من **الجماعة الخارجية**. إن تبع هذه **النظرة الغريبة** - مثلا في حالة العامل المهاجر أو الرجل الاسود أو المرأة - تحديد مجالات الحياة المسموح بها لهم، وتحويل مجالاتهم الحياتية وميدان تعاملهم الى مناطق شبه محاصرة فمن الطبيعي ان يؤدي ذلك الى تضامن هؤلاء الافراد فيما بينهم. يتبع ذلك من جانب توثيق الصلات بين افراد الجماعة الداخلية، ومن جانب آخر اضمحلال مستوى هذه الصلات بسبب فقدان الصلة مع الجماعة الخارجية. من هذا المثال نتبين **ان «الوحدة» الفردية والاجتماعية تعود فى الاعم الى التقييد غير المنظور للحرية**، الى تقييد حرية الفرد في اختيار الاشخاص المرجعيين. وتحديد علاقته مع الجماعات الاخرى. قد يؤدي موقف الحصار والعزلة المفروض على هذه الفئات الى تنمية وتنشيط البيئة الحضارية الداخلية، والامثلة كثيرة على ذلك، كاقليات المهجر، واليهود، والامريكان السود . . . فهذه الانسقةالحضارية الفرعية او الهامشية Subkultur تستطيع تنمية قدرات حضارية كبيرة. ومع ذلك فهذه الامثلة بعينها توضح كيف يؤدى فقدان الصلة المترتب على التفرقة الى سلوكيات غير طبيعية.

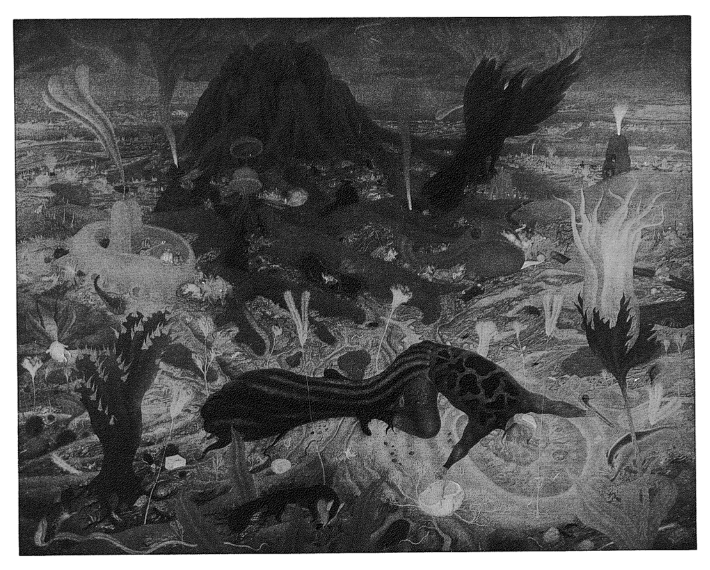
الحيف النسبي والحيف المطلق يشيران الى اسباب فقدان الصلة مع الجماعة الخارجية. في هذه الحالات تظل الصلات الداخلية على سلامتها. ومع ذلك فلا نجانب الصواب إذ نعالج ظاهرة «الوحدة» في مثل هذه الحالات. فالوحدة في الحالات المتطرفة جدا فحسب - كما في حالة السجن الانفرادي - وحدة كلية أو شاملة.

الوحدة في الاعم هي الحد من فرص الاتصال والاحتكاك مع اولئك الذين تربطهم بالفرد رابطة ما. ومعنى الاتصال هنا هو اكثر وابعد من مجرد التعامل مع الغير، فهو يعني فرصة عرض الفرد لنفسه وقدراته في اطار دور اجتماعي ما، وفرصة تحديد مجال التعامل مع الاخرين، بدلا

من خضوع الفرد لانماط الاخرين الروتينية. وليس من الصدفة في شيء ان يعنون دافيد ريزمان كتابه عن نشوء انسقة السلوك الموجهة من الخارج بعنوان «الجمهرة الوحيدة» Die einsame Masse
في المجتمع الحديث، ايضا حيث لا توجد التفرقة ولا يوجد الحيف النسبي، نجد الناس مضطرين باستطراد الى الخضوع لمفاهيم الآخرين، دون ان تتاح لهم فرصة تشكيل علاقتهم معهم. ومن هنا نراهم - كما يذهب ريزمان - لخشيتهم قوالب احكام الآخرين وآلية نظرتهم يسارعون انفسهم بتكييف سلوكهم حسب تقديرهم لتوقعات الآخرين منهم، وهكذا ينشأ ما هو معروف **بضغط الامتثال** والمشاكلة Konformitätsdruck في المجتمع الحديث نتيجة لاجتماع عوامل الاكراه الموضوعية والذاتية، وهو ما يؤدي الى وحشة الغربة die Einsam-keit der Entfremdung. فالفرد يحس بالوحشة بين الناس لان أناه وأنا ألغير على حد سواء لا يدخلان كهويات ذات كيان في عملية الاتصال؛ كهويات تحدد ذاتها شكل العلاقات الاجتماعية وموضوعها، وانما تقتصران فحسب على وظائف الادوار في اطار نسق تعامل آلي. «الوحدة» هنا تعني حاله الفرد الذي فقد اهميته كشخصية مميزة. من هذا المنظور تشكل الوحدة علامة من العلامات الهامة في المجتمع الحديث: باطراد الترابط الوظيفي بين مجالات التعامل تطول حلقات التعامل وتزداد غموضا، في الوقت الذي تأخذ فيه الاتصالات بتزايد مستمر طابع العقلانية والعرضية والتشتت.
فى نفس الآن يزداد «**جهاز القمع الذاتي**» (نوربرت الياس) رسوخا وحساسية، اي تزداد قدرة الفرد على التحكم فى عواطفه ومنازعه نتيجة لضرورة تقنين وعقلنة اساليب التعامل مع الآخرين. وبتزايد آلية وبيروقراطية اساليب السلوك تضمر المضامين العاطفية فى التعامل. من الوجهة السوسيولوجية لا تعني الوحدة بالضرورة عزلة الفرد في جميع ادواره الاجتماعية ومجالات نشاطه، وانما تعني اولا الحد من فرص الاتصال الحقيقي في ميادين بعينها من ميادين التعامل الهامة، وبالتالى الحد من فرص تحقيق الذات في اطار الاتصالات الاجتماعية النمطية. على ان هذه الوحدة النسبية تزداد حدة عندما يفقد الفرد الصلة «بالجماعات المرجعية» وتضعف أو تضيع في نفس الوقت صلته مع «الجماعة الداخلية».

«الوصم» و «فقدان بيئة الاصل»

اشرنا في البداية الى «**الوصم**» و«**فقدان بيئة الاصل**» كاسباب لفقدان الصلة مع «**الجماعة االداخلية**». ومعنى فقدان البيئة هو انفصام عرى الصلة أو على الاقل اضطراب الصلة ببيئة التعلم الاولى التي ينتمي اليها الفرد، وهو شرط الاسترشاد التلقائي بالقواعد الاساسية في التعامل وشرط السلوك الصحي. اما المقصود **بالبيئة الاجتماعية الاولية** primäres Sozialmilieu **فيختلف** من جماعة الى اخرى ومن فرد الى آخر. وليس من شك في ان هذه البيئة تتمثل اولا في الاسرة ثم في رفاق العمل المباشرين، ولم يكن هناك لازمنة طويلة فاصل بين المجالين. وتشكل هذه البيئة العالم الاجتماعي للفرد كما انها مصدر الاسترشاد والتشخص. فالفرد في المجتمع الحديث لا يتحمل ذلك الخليط من العلاقات العابرة والشكلية الا على اساس ارتباطه الاجتماعي الوثيق وتوحده مع هذه الجماعة الاولية. «فالوحشة النسبية» التي نعانيها في الادوار الروتينية وانسقة السلوك الوظيفي تتحول بضياع ذلك الارتباط الوثيق مع الجماعة الاساسية الىوحدة مطلقة. عندئذ يجد الفرد نفسه موكولا بنفسه، ويمضي في عيشه رغم العديد من الصلات مغلقا على نفسه دون فرصة ما لتحقيق ذاته تحقيقا حقيقيا عن طريق التوحد مع الآخرين. وعندما تضيع «**الأنت**» تضيع في النهاية ذاتيه «**الأنا**»
يمكن التفرقة بين ثلاثة اشكال من فقدان البيئة: **العزلة** المترتبة على الاقامة الجبرية في مكان أو وسط مغلق (في ملجأ أو ما شابه)؛ **والخروج** الارادي أو الاضطراري من شبكة العلاقات الاصلية في مرحلة الأنتقال من البيئة الاصلية الى بيئة تعليمية جديدة؛ **وانحلال الجماعة الداخلية**.
من البديهي أن العزلة الاجبارية هي اشد هذه الحالات



اريش برور : شارب الماء في سيناء



اريش برور : اللعب بنواة الذرة (صيغة جديدة)

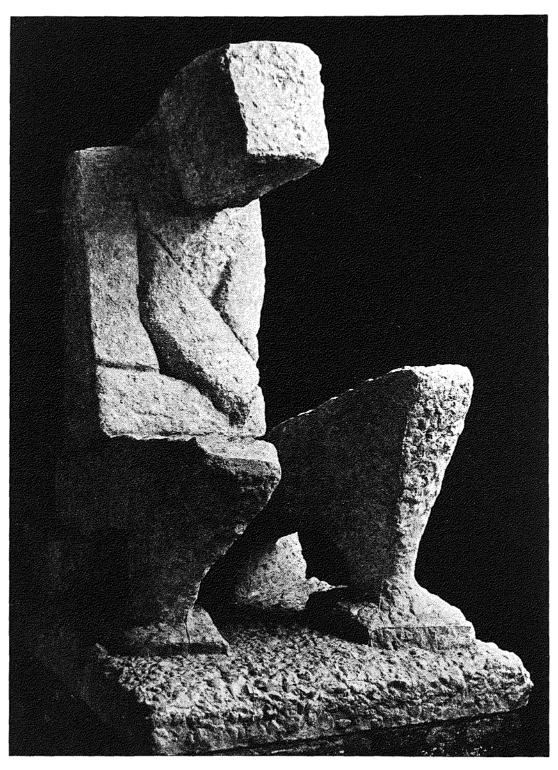
صور صفحة ١٤ و ١٥ مأخوذة عن كتاب «فن الرسم المعاصر . أسلوب الصنعة الجديدة»
لمؤلفه جوستاف رينيه فوكه ، دار نشر ليمس ، فيسبادن وميونخ ١٩٧٥ . ونرشح هذا المؤلف الجديد لدارسي الفنون التشكيلية

وطأة، فالعزلة في السجن أو المصحة أو في المعتقل تفصل الفرد بصورة حادة عن بيئة «الجماعة الداخلية»، وتقضي على مجرى حياته المألوف في العمل والعائلة. ويجد السجين أو المريض نفسه خاضعا دون حماية لارادة خارجية تتمثل في نظام المعتقل أو المصحة. وبالمثل في انفصال الام عن الطفل والاب عن الام والصديق عن الصديق يجد الفرد نفسه وحيدا موكولا الى نفسه. والى اي مدى يستطيع الفرد في هذه الحالة الاحتفاظ بهويته الذاتية، فيتوقف من جانب على مدى ارتباط وجوده الاجتماعي بهذه «الجماعة الداخلية»، ومن جانب آخر على مدى الفرص المتاحة له تحت الظروف الجديدة لتكوين **نسق اجتماع فرعي** Subkultur يخفف به أو يتغلب به على النظام القهرى المفروض عليه. والمقصود هنا بالنسق الاجتماعي الفرعي تلك الاساليب والاعراف الخاصة التي تنمو بين شركاء المصير (كالتي نشاهدها بين المساجين وبين الناشئة). وقد تبدو هذه الانسقة الفرعية على السطح غريبة وربما مدعاة للضحك، ولكنها من وسائل المقاومة وصيانة الشخصية الذاتية لافراد هذه الجماعة ازاء الضغط الواقع عليهم في صورة قيود السلوك الرسمية التي تقيدهم. ومن الخبرة - في معسكرات الاعتقال - نعرف ان العزلة الطويلة عن الجماعة الاصلية كثيرا ما تؤدى الى فقدان الهوية الذاتية، بل وقد تؤدى بحياة البعض دون مرض واضح ودون تعرض للعنف أو التعذيب.

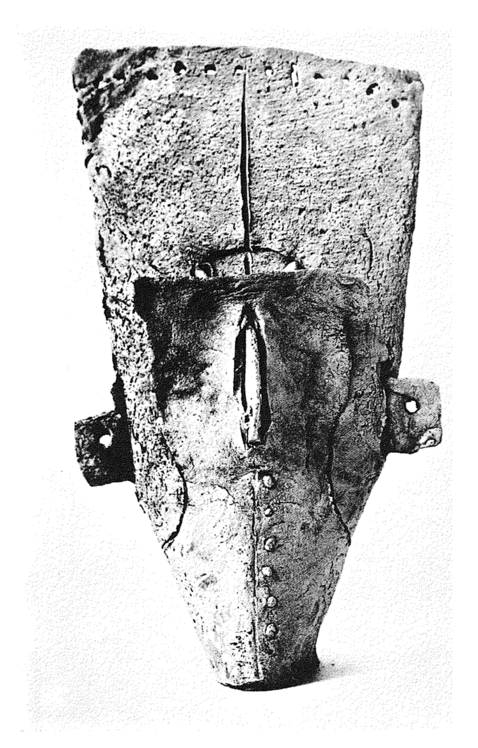
نتبين من ذلك كيف يتوقف فهمنا الذاتي - الى مدى بعيد - على تفسير الآخرين ونظرتهم الينا، فبواسطة الآخرين يكتسب الانسان هويته. إن حالت بيننا وبين الآخرين حواجز ما، يتبع ذلك النكوص والارتداد الى مراحل اولية غير ناضجة من مراحل تكوين الشخصية. ولا جدال في اننا نستطيع في الوحدة مع انفسنا وفي تركيز قوانا حول ذواتنا ان نعمق من هوية الأنا، وهذا هو معنى التأمل ومراجعة النفس. ولكن هذه الأنا محددة ايضا من البداية اجتماعيا، فهي تشكل هوية اجتماعية، تود ان تُخَاطب «كأنت»، ولا بد ان تثبت نفسها امام «الأنت». إن امتدت بالانسان الوحدة فلن يستطيع الاحتفاظ بهويته إلا بواسطة طقوس سلوكية، يتأمل خلالها نفسه كمتفرج. وهو ما يفعله روبنسون كروزو، فهو يمثل سلوكه كما كان يخرج مسرحية، ويستعين في ذلك بانماط التبويب المتوارثة التي تعلمها في بيئة نشئته. ولكن في الوحدة التامة تتحول تمثيلية السلوك الى عملية طقسية صرفة لا ترتبط بشيء. فروبنسون يلعب دوره امام نفسه، ويمارس عوائده القديمة، حتى يبقي على نفسه متمدنا في بيئة بعيده كل البعد عن المدنية. على ان قصة «روبنسون كروزو» من قصص عصر التنوير، كتبت في وقت كانت فيه الثقة تامة، بأن المدنية والتقدم مكتسبات دائمة لا يمكن ان تضيع. هكذا يستطيع روبنسون كروزو ان يعود الى بيئته الاصلية دون «الاضرار النفسية اللاحقة»، تلك الاضرار التي الفنا عوارضها عند العائدين من المواقف البربرية في هذا القرن. ولا تنحصر بربرية هذه المواقف في المعاملة الوحشية، فنحن نعرف الآن المضار المترتبة على السجن الانفرادي لفترة طويلة، وعلى العيش في ظروف يتنازل فيها المرء عن عوائده المتمدنة، ونعرف كذلك العواقب المترتبة على فقدان الامل، وهو ما لم يتعرض له روبنسون لحظة واحدة.

ازاء هذه الخبرات تكتسب السذاجة التنويرية للقصة بعدا جديدا: فذلك السلوك الذي يمثله روبنسون امام نفسه له طابع العبث الساخر الذي تتميز به افلام الصور المتحركة عن مصير ركاب السفن الغارقة، الذين يلجأون الى جزر صغيرة في المحيط ويتمسكون بالعادات التي علمتهم اياها مدنية الحضر. ولكن تتضح كآبة هذه الطقوس عندما نكتشفها في حياتنا اليومية، فالجزر التي يعيش عليها المستوحشون ليست جزرا طبيعية وانما لها طبيعة اجتماعية. فهؤلاء المستوحشون يعيشون بيننا، يعيشون وحدهم، وليس امامهم غير عقد صلات طقسية مع انفسهم، من المفروض ان تكون صلات مع الآخرين.

نحن نعرف الاعزب الذي يأخذ مكانه على مائدة حافلة معدة كما لوكان ضيف نفسه، ونعرف الكهل الذي يتحدث الى نفسه، والمرأة الوحيدة التي تهب عواطفها حيوانا منزليا. فليست مشكلة الوحدة في الاصل مشكلة العزلة الاضطرارية أو الاجبارية بقدر ما هى مشكلة «**فقدان البيئة**» بسبب «**انحلال**» الجماعة الداخلية، وكنتيجة «**للخروج**» من العلاقات الاولية بحثا عن بيئة تعليمية جديدة. ولنتذكر هنا ملايين المهاجرين واللاجئين في هذا



فريتز فوتروبا (توفي عام ١٩٧٥): شخص جالس ١٩٤٨ .



لوتر فیشر : قناع . تصویر جالری بوخهولز ، میونخ

القرن الذين رحلوا عن اوطانهم مخلفين وراءهم الاصدقاء والزملاء والجيران بل وفى حالات كثيرة اسرهم. ومعنى ان للانسان وطنا يعنى اولا ان له اصدقاءً واسرة، وانه ينتمي الى اناس يشتركون معه في البيئة الحضارية. وقد يستطيع الانسان ان يجد وطنا جديدا، ولكن ليس هذا باليسير، ويزداد صعوبة كلما اتسعت الهوة الحضارية بين البيئة القديمة والبيئة الجديدة. وكلما تقدم الانسان في العمر. فبتقدم السن تتوثق عرى الصلة بين الهوية الذاتية وبين الآخرين الذين يساندون هذه الهوية ويؤكدونها، وتقل مرونة الانسان واستعداده للتكيف بالجديد.

على أن الانتقال الى بيئات تعليمية جديدة وجماعات داخلية جديدة قد يكون مقصودا. وهذا هو الحال على وجه الخصوص بين الشباب الناشيء اذ يسعى فى طور التكوين الى بيئة تعليمية خاصة به بين اقرانه فى السن تمده بالسند في محيط الاسرة والعمل. وهذا يعني التحرر اولا من بيئة التعليم الاولية في الأسرة ثم من بيئة «الصبيان الانداد» peer groups. ولكن الانتقال من بيئة الى اخرى لا يتم دائما بسهولة ويسر، وقد يفشل هذا الانتقال، فيعود الفرد ادراجه، وقد نضبت صلاته الوجدانية ببيئته الاولى، دون ان ينجح بعد في عقد صلات جديدة. ولذا كان احتياج النشيء الى الاتصال وعقد الصلات احتياجا ملحا وعميقا، وكانت معاناته من الوحدة اكثر مما نفترضه في العاده. فالحب الفاشل على سبيل المثال يشكل حالة من حالات الوحدة المتطرفة، ويعاني الناشيء من هذه التجربة معاناة شديدة، لأن هوية الأنا في طور التكوين بخلاف أنا الكبار تحتاج بدرجة عالية الى التأييد عن طريق العلاقات الوثيقة.

ولكن اغلب حالات الوحدة بسبب فقدان البيئة تعود الى «**انحلال الجماعة الداخلية**». في هذا الباب تدخل اعداد ضخمة من الناس: الازواج الذين انهارت زيجاتهم، والاباء الذين هجرهم الابناء، والعاطلون والمتقاعدون الذين اضطروا الى ترك اعمالهم، ومن يمارسون اعمالا آلية، كما لو كانوا ذواتهم تروسا في عجلة تدور، لا يعرفون كنهها ولا يدركون معناها ولا يعرفون لانفسهم عليها تأثيراً.

الأسرة ومكان العمل هما البيئتان اللتان تيسران اكثر العلاقات قربا، والصلة بينهما وثيقة. ويمكن ان نشير هنا الى اتجاهات ثلاثة للتطور:

اولا: قد اصبح مجال العمل اهم مجالات الاتصال الاجتماعي، فاكثر الاصدقاء والمعارف هم زملاؤنا في الدراسة وفي العمل. وفي حالات كثيرة يتعرف المرء على زوجه في احد هذين المجالين

ثانيا: في اكثر من ٩٠٪ من الحالات لا توجد صلات ما بين المهنة وبين الاسرة، أي بين مكان العمل وبين المسكن. ويترتب على ذلك تفاوت فرص الاتصال مثلا بين ربة البيت والمرأة العاملة. فالزوجة التي تقبع في المنزل تنتظر عودة زوجها تعاني بطبيعة الحال من الوحدة، في حين يعانى الكثير من الاباء من سطحية حياتهم الزوجية ومن ضحالة علاقتهم بالابناء.

ثالثا: باطراد البيروقراطية والآلية تزداد ملامح الغربة في العمل. ففى كثير من المصانع والمصالح يسير العمل رتيبا، مجزءا الى اجزاء صغيرة حسب نظام توزيع العمل، مستغلقا على المعنى والمغزى، لا يعطي العامل الاحساس بقدرته على الصياغه والتشكيل ولا الشعور بأنه ينتج، بل ولا يمد العمل العاملين بمادة للاتصال الشخصي، حتى في الحالات التي لا يقتصر الاتصال فيما بينهم على استراحات الغذاء او على التلاقي في دورات المياه.

وقد صاغ كارل ماركس بدقة لا تضاهى مضمون الغربة في العمل في العصر الحديث. فهذه الغربة تعود «الى ان العمل بالنسبة للعامل شيء خارجي، بمعنى انه لا يكون جزءا من طبيعته، فلايجد العامل في العمل ما يؤكد ذاته وانما ما ينفيها، ولايشعر في العمل بالارتياح وانما بالشقاء، ولا يستطيع القيام بنشاط جسمانى وعقلي حر وانما يشعر بان جسمه مقيد وان عقله قد خرب. ومن هنا كان شعور العامل بنفسه حين يغادر العمل وشعوره بالبعد عن نفسه في العمل. فهو في بيته حين يكف عن العمل، وليس فى بيته إذ يزاول عمله. ومن ثم فهو لايعمل عن اختيار وانما عن اكراه، أي يؤدي سخرة، فليس مفهوم العمل هو ارضاء حاجة من حاجاته، وانما العمل وسيلة لارضاء حاجات خارج العمل.» ولهذا تبعات، فارضاء الحاجات خارج العمل باعتبار هذا الميدان الخارجي اهم المجالات المتاحة للانتاج الشخصي، يحول

فرص الاتصال الباقية الى وسائل لاشباع الحاجات، وبالتالي يحول الآخرين الى ادوات واغراض. وقد رأى ماركس ذلك بوضوح وعبر عنه بقوله: «حين يؤدى العمل الغريب أولا الى تغريب الطبيعة عن الانسان وثانيا الى تغريب الانسان عن ذاته، عن وظيفته العاملة وعن نشاطه الحياتي فهو يغرب النوع البشري عن الانسان، ويحول حياة النوع البشري الى وسيلة للحياة الشخصية.» ومن ثم كانت ضحالة الكثير من العلاقات الاجتماعية في عصرنا الحاضر، فليس لدى الانسان ما يقوله للآخرين بصدد تشكيل الحياة تشكيلا ذا مغزى، وابعد من ذلك نراه يستخدم الغير كوسيلة واداة لاشباع حاجاته العاطفية التي لم تشبع وللتعويض عن ما حرم منه من امكانيات لتقدير المصير والتعبير عن الذات.

تؤدي الاتجاهات الثلاثة التي تميز العلاقة بين «العمل» و«الاسرة» مجتمعة الى خواء العلاقات الانسانية، ويعتبر هذا الخواء بمثابة «وحدة» مستترة أو كامنة. وتختلف طبيعة هذه الوحدة باختلاف المجموعات الاجتماعية ودرجة الغربة في العمل. ومن البديهي ان يعاني من هذه الوحدة اكثر من غيرهم من تنقصهم أيضا في ظل هذا العمل الغريب entfremdete Arbeit فرص الاحتكاك، ومن تنحل بيئتهم الاسرية، كالمطلقات، والعجائز الذين استقل الابناء عنهم أو الذين فقدوا شريك الحياة وتوفي عنهم الاصدقاء. فمن اعراض التغيير الحاصل فى مفهوم الاسرة ارتفاع حالات الطلاق وتزايد مشكلة المسنين، وهو ما يعكس مرة ثانية العلاقه بين نظام الاسرة والعمل. فالاسرة الكبيرة بشكلها التقليدى ـ وقد انحصرت الآن في المجتمعات الزراعية المنعزله ـ كانت تستطيع ان تفسح لكل عضو من اعضائها مكانه في الرابطة الاسرية وفي مجال العمل والانتاج. وبقدر انفصال العمل وابتعاده عن المنزل والمزرعة لشروط خارجية، تقف الاسرة وحدها وتنحصر في وظيفتها الرئيسية، وتصبح مجالا خاصا لوقت الفراغ وللعلاقات الخاصة دون وظيفة انتاجية مباشرة، إذا استثنينا تربية الاطفال. فالاسرة على هامش مجتمع العمل عليها ان تحمل اعباء تشكيل هذا المجال الباقي كمجال خاص شخصي، وهو عبء ثقيل مرهق. ففي الاسرة يجب ان تتكون وتنمو الآن العلاقات الهامة والوثيقة، التي من شأنها ايضا ان تساند عاطفيا الادوار الخارجية وان تؤمنها. فالانفصال بين العمل والمنزل يقابله باطراد انفصال بين العقلانية الامبريقية في العمل وبين العاطفية في الاسرة. فالمضمون الوجداني والانفعالي الذي تفقده الادوار في العمل، يشحن المجال الخاص في الاسرة، ويبدو في صورة توتر عاطفي لا تمتصه اي اتجاهات انتاجية فى العلاقات الخاصة. والضغط والقهر الذي يحدثه العمل الغريب يقابله الشذوذ في المجال العائلي فكبت فرص تحقيق الذات في مجال العمل، يقابله الاثقال على امكانيات العائلة. والفكرة الشائعة عن الزوجية انها اجتماع للحب المستمر هو خلط الخاص بالعام، هو اسقاط فكرة الحياة الناعمة الرغداء على الحياة اليومية. وتتطلب هذه الفكرة من الانسان قوة انجاز غير عادية ـ وقدرة على خلق واقع اجتماعى من خلال الحوار وتتطلب حساسية خاصة وقدرة على الاستجابة تحمل الفرد اكثر مما يحتمل. من هذا المنظور لا يبدو فشل الحياة الزوجية عزيبا وانما ثباتها النسبي وفي مواجهة هذا الواقع تنهار الفكرة الرومانسية عن الزوجية. ومهما يكن من امر فالفصل بين الانجاز واللذة من الاتجاهات الواضحة في المجتمع الحاضر، ويخلق هذا الفصل ذلك الموقف العصيب الذي كثيرا ما ينتهي بالفرد الى الوحدة. وما من شك في ان مقياس الوحدة ليس عدد العاطلين أو المطلقين، فاكثر صور الوحدة شدة هي الوحدة التي لم يعترف بها المرء، التي تفترس نفسها متعلقة بآمال كاذبة، وحدة الانتظار، انتظار الآخر دون جدوى، ووحدة الحوائط غير المرئية التي تفصل الشريك عن شريكه، ووخدة الحاجات المحبطة بين من لا اختيار لهم غير بعضهم البعض. لا يقف فقدان البيئة في هذه الحالات دون اتصال الفرد بالآخرين فحسب، وانما دون اتصاله بنفسه. فمن يجلس وحيدا مع نفسه قد يشعر حضور الآخر في نفسه. اما من لا يعي نفسه ولا يعرف ذاته، فقد فقد الآخر بلا رجعة

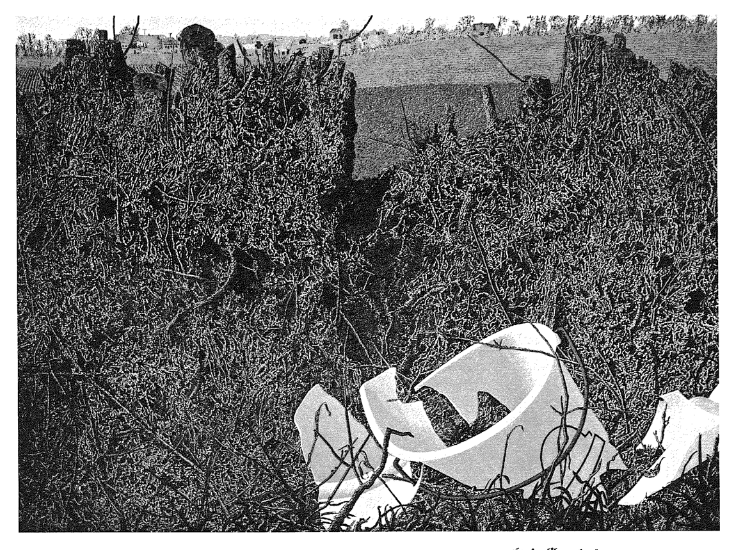
يبدو ذلك بوضوح اكبر فى الحالة الثانيه لفقدان الصلة مع الجماعة الداخلية، في حالة «**الوصم**» ومعنى «الوصم» هنا هو التشهير ببعض الصفات الجسمانية أو الاجتماعية لشخص ما من جانب رفاقه في المجتمع، مما يؤدي الى فقدان اساس التعامل والتفاعل المشترك بينهما كانداد

متساوين اجتماعيا . اذا شمل « الوصم » جماعة باكملها ، في هذه الحالة نتحدث عن « التفرقة » التي تؤدي الى « الوحدة الاجتماعية » ، اي الى عزلة هذه الجماعة . ولكن هناك ايضا حالات الوصم الفردية على اساس مصير « خاص » أو يبدو انه « خاص » . ومن جانب آخر يمكن القول ان كلاً منا يحمل وصمة ما : فقد ادت القيمة المتزايدة للعلاقات الاجتماعية الثانوية الى قيام تصور عن « النمط الاعتيادي » Normalrolle (أو « النمط القياسي ») في المجتمع ، وهو تصور توحي به وتنميه وتنشره بوجه خاص وسائل النشر واجهزة الثقافة الصناعية . وقد وصف رالف دارندورف R. Dahrendorf هذا « النمط الاعتيادي » في المانيا ، ويتلخص كما يرى في « ضغط واختصار صور التعدد الانساني في صورة الفرد الصالح للخدمة العسكرية » : فهو « اللاغريب ، اللاشاذ ، الراشد ، الذي تخطى الصبا ولم يتقدم به العمر ، السليم ، الذي يحب ما هو طبيعي ولا يشغله الفكر ، الشاب القوي ، اى بين العشرين . . . والخامسة والثلاثين . » وينتهي ارفنج جوفمان I. Goffmann من دراسه نموذجية « للوصم » في امريكا الى القول بان النماذج المقبولة في المجتمع الامريكي من شأنها ان تدمغ معظم الناس أو تحكم بعدم اهليتهم بشكل أو آخر . ويكتب جوفمان : « إن هناك مثلا تصورا واحدا بعينه عن نموذج الرجل الكامل من جميع الاوجه وهو : الشاب الابيض ، المتزوج ، من سكان مدن الشمال ، السوى جنسيا ، البروتستانتي العقيدة ، الاب العامل ذو الموهل العالي ، الجذاب من حيث الهيئة والحجم والطول ، والحاصل على شهادة جديدة تثبت كفاءته الرياضية . » وبطبيعة الحال ان لكل مجتمع « نمطه الاعتيادى أو القياسي » . ومهما يكن من أمر فإن هذه « الانماط القياسية » تبين لا انسانية « ضغط الامتثال والمشاكلة » Konformitätsdruck في المجتمعات التي فيها باطراد الاتصالات العابرة في ميادين التعامل الاجتماعي الثانوية . إذ ان الوجه الآخر لهذه المثل العليا التي تنشرها وسائل الاعلام الجمهوري هو « وصم » المرضى والعجزة والاطفال والنساء والشواذ ، وكل من يخرج عن التصورات النمطية في صورة من الصور . ومن اخص علامات هذا « الوصم » هو عدم اخذ الآخر مأخذ الجد ، وينعكس ذلك فيما يردده الناس في السر أو العلن ، مثل : « ما زالت يافعا يا صديقي » ؛ « لقد شخت وكان ما كان » ؛ « على اية حال ، انت امرأة » ؛ « انت على اية حال مريض » ؛ « انت مجنون » . وهذا يعني ان لا حاجة لي بك ، فانت لا يعول عليك . وهكذا يفقد هؤلاء الموصومون بالنسبة للآخرين وجودهم ، ويفقدون « اساس التفاعل » مع الآخرين ، ويرون انفسهم في « وحدة » الموصومين .

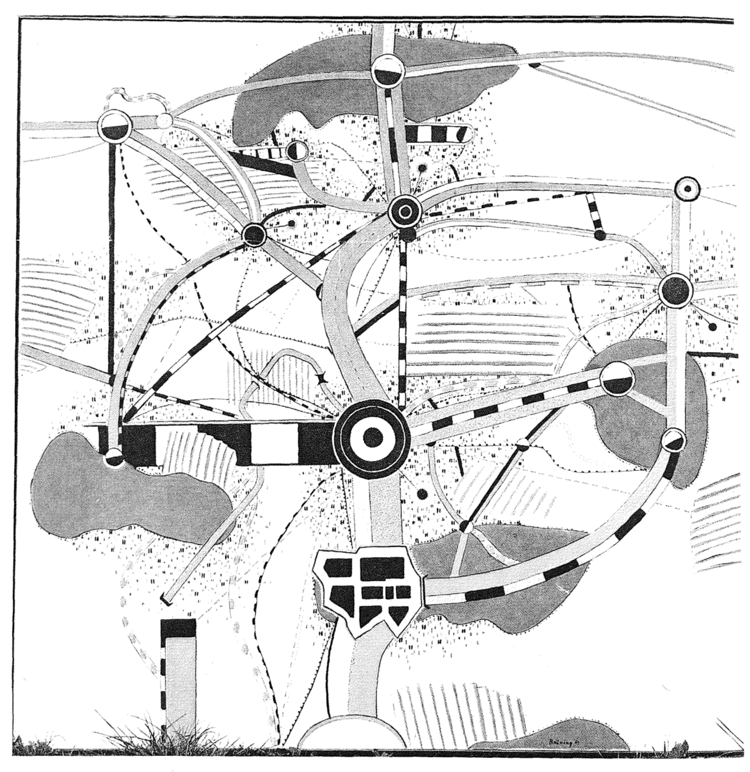
الوحدة في اعماق النفس

وهذا موقف شاق بالفعل ، حتى حين يصيب الوصم - كما في حالة النساء مثلا - مجالات بعينها فحسب من مجالات الاتصال ، ويقتضي هذا الموقف من اصحابه اتباع سلوكيات مضادة ، وهو ما يطلق عليه جوفمان « ادارة الوصم » Stigma-Management ، على انه يؤدى الى الوحدة التامة حيث تعوز الموصومين القدرة على الرد أو الدفع . ولنوضح ذلك بمثالين : ما زلنا مثلا ننظر الى المرضى النفسيين نظرة استصغار ، فهم في العرف غير مسؤولين عن انفسهم ، وبالتالى غير جديرين بالاتصال ، ويبدو سلوكهم غير منظور ، ونحن نتوجس خيفة من كل ما هو غير منظور ، وليس هذا المثال بغريب ، كما قد يبدو ، فنسبة الذين يصابون في حياتهم لفترة ما بالفصام (الشيزوفرينيا) لا تقل عن ٣ ٪ ، ولا نُدخل في هذا الحساب من يعانون من الاكتئاب المزمن . ورغم الجهل بالكثير من مسببات هذا المرض ، فعلم الطب النفسي الحديث يشير بوضوح متزايد الى الدور الهام للعوامل الاجتماعية في نشأته .

وقد احتل الآن علم الطب النفسي الاجتماعي وعلم الاجتماع المرضي مكانهما الثابت بين العلوم الحديثة . وتتحدث هذه العلوم مثلا عن البيئة الشيزوفرينية العائلية ، وتشير الى ان كل انهيار أو اختلال نفسي هو اولا انهيار في علاقات التفاعل الاجتماعي . من المنظور السوسيولوجي يمثل هذا الانهيار خروجا من عالم الحوار والتبادل المشترك : فالمصاب يرفض في شأن من الشئون أو في مجال من المجالات الاتصال والحوار باللغة المتعارف عليها . ومرجع ذلك في العادة هو نزاع قائم لا يمكن



نيقولاوس شتورتن بكر ، ثَنْيَـة أو كَسْر ، ١٩٧٢



بيتر برننج: علامات المكان في الطبيعة، ١٩٦٤

حله بواسطة اللغة المتعارف عليها بينه وبين اطراف التفاعل الاجتماعي. وهكذا يخلق المصاب مجالا للحوار خاصا به يستعصى فهمه على الآخرين أو يستعصي عليهم قبوله، ولانعدام امكانيات الاتصال المألوفة يتحرك المريض في هذا المجال وحده. على ان هذه العملية بطيئة شديدة البطء لا تحدث بين يوم وليلة، ولكنها تؤدي في النهاية الى العزلة. من هذه العزلة، من استحالة الحديث عن الاخطار التي تهدد الانسان، **واستحالة الاتصال بالآخرين**، تنشأ اولا تلك الاوهام والاخيلة القسرية التي تؤدي الى حالات الفزع والخوف الشديد. وهي تعبير عن الخوف من الانفصال والعزلة التامة، الخوف من انحلال الذات عن طريق انكار الآخرين لها. لا توجد هنا حدود فاصلة واضحة بين الصحة والمرض، وهناك من الاطباء النفسيين من يرفض استخدام تعبير «المرض» في الطب النفسي، ويتحدث عن «اسطورة المرض العقلي»، إذ ان الظاهرة الاساسية في هذه الحالات هو ان المصاب يرى الواقع ويعرفه بطريقة مغايرة لشركائه في التفاعل الاجتماعي، وليس من المسلم به ان تفسير الآخرين للواقع هو التفسير الحق، طالما يقف هذا التفسير بوضوح دون حل النزاع القائم.

يجب ان نميز هنا بين سلوك **نرفضه** وبين سلوك **لا نتقبله**. ويتكون هذا السلوك الاخير في اعم الحالات ـ كما نعرف الآن ـ بناءً على رد فعل الآخرين. ففي رفض تفسير الواقع المشترك المعاش بطريقة مغايرة، يسقط شركاء عملية التفاعل خوفهم وتشبثهم بتعريفهم للحقيقة على الآخر، ويدفعون به تقريبا الى «العالم السفلي». وحين يعجز الآخر عن ان يجد صلات جانبية، يخفف بها من النزاع القائم في نفسه فانه يهبط الى «عالم النفس السفلي» ويتصرف بطريقة «غير مقبولة»، ويوصم لذلك بالمرض، ويطرد من المجتمع، وتوصد خلفه الابواب. ومن سعى الى الاتصال بهولاء المرضى النفسيين، يعرف تمام المعرفة كيف يعيشون في وحدة شاملة وغربة قاسية وكم يحنون حنينا بالغا الى تفهم الآخرين لهم. فوحدتهم ـ ولهذا كان هذا الحديث عنهم في هذا المجال ـ لم تفرضها عليهم طبيعة ما، وانما هي الى مدى بعيد **نتيجة ميلنا الى ان نوصم الآخرين بما نخاف منه نحن انفسنا**

الوحدة الاخيرة

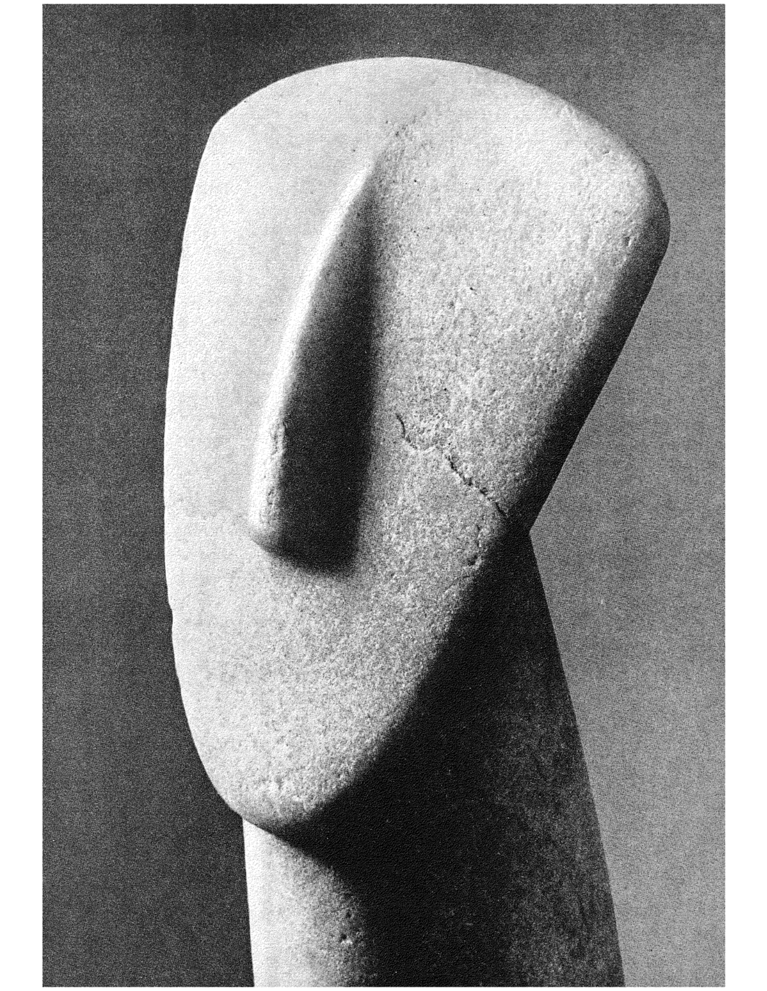
ويبدو ذلك بوضوح في وحدة الانسان الاخيرة، في وحدته مع الشيخوخة والموت. فمن مظاهر دياليكتية التنوير ان تقدم الطب الانساني قد صاحبه نفي المرض والموت من دائرة الوعي الاجتماعي. فالمرض في ايامنا هو عطل عن الانتاج اكثر منه صراعا ونقاهة، وتكاد تضع الشيخوخة الانسان في مصاف الاموات. ومن تبعات ذلك اننا لانكاد نعرف اليوم كيف نتعامل مع المرضى والمقعدين، ولا كيف نواجه الغير وهم في وجه الموت. لاحاجة الى القول ان الموت كان دائما شيئا مروعا، ولكن لم يعد الموت تتويجا للحياة وختاما لها، وانما نهاية غير مفهومة لوجود يتخيله الناس فى الخفاء وجودا ابديا. قد اصبح الموت في ايامنا حادثة غير طبيعية. والواقع ان العجز عن اعطاء الموت معناه يبين خواء الوجود المعاصر، الذى رغم كل ما يتصف به من حذر في حساب الاحتمالات والتوقعات يغلق عينيه امام نهائية الوجود. وهي حقيقة تفاجيء الانسان وحده إذ يواجه الموت.

فالمستشفيات الحديثة رغم امكانياتها وكفاءتها هي في نفس الآن محطات لعزل الموت. على ان عزلة الانسان في ايامه الاخيرة تبدأ في وقت مبكر خارج المستشفيات، تبدأ بالغربة التدريجية عن الآخرين عن طريق انحلال الكثير من القيم السابقة في حياة الانسان، لانحصار توقعات الانسان المستقبلية في دائرة ضيقة، ثم عن طريق غربة الانسان كلما تقدمت به السن عن جسمه، وهو اهم اداة تحدد هويته وتمكنه من الاتصال بالآخرين. فوحدة الفرد في الشيخوخة تتجسم ايضا في ادراك الانسان ان جسمه يتخلى عنه، فهو غريب عن نفسه في لحظته الحاضرة، وهو ما يُذكر الانسان بهويته السابقة وبانصرام حياته. على ان هذه الوحدة التي لا مرد لها تزيدها اللامبالاة من العالم المحيط حدة. ونادرا مايجد الانسان في شيخوخته مستمعين راغبين في الاستماع والمعرفة عندما يدور الحديث عن حياة مضت. ومرجع هذه اللامبالاة هو خبرة الناس في العالم الصناعي الحديث، فقد علمتهم هذه الخبرة ان البيئة الصناعية المحيطة والبنيات الاجتماعية تتغير بسرعه تضيع معها جدوى الخبرات

السابقة. ونجد مقابلا لهذه الظاهرة في فقدان الوعي التاريخي المتزايد. إن انحصار الانسان في يومه القائم من الملامح البربرية لعصرنا الحاضر، وينعكس ذلك في اضمحلال القدرة على الاتصال بالآخرين وفقدان الصلات وضبابية هوية الانسان، وبايجاز في ضعف امكانيات التفاعل الانساني عامة.

اسباب الوحدة في مجتمعنا هي إذاً «**الحيف في بيئة الاصل**» و«**التفرقه**» و«**الوصم**» و«**فقدان بيئة الاصل**»، وتتفاوت هذه الاسباب بتفاوت الجماعات المختلفة. هناك «الوحدة» الاجتماعية عند الجماعات المعزولة، والوحدة النسبية في اطار العلاقات المغربة، والوحدة المترتبة على العزل القسري، والوحدة التامة وسط الناس. من المنظور السوسيولوجي تعني الوحدة دائما انحسار مجموعة ادوار الفرد وبالتالي الحد من الميادين الهامة المفتوحة للفرد للاتصال الاجتماعي. ولكن يتوقف الامر على نوعية الادوار التي حرم منها الفرد ونوعية فرص الاتصال التي فقدها. ومن المعروف ان المجتمعات الحديثة تتميز بتعدد وتنوع الادوار النمطية المتاحة للفرد. ولكن لكل فردمجموعة جوهرية محدودة من الادوار تتطلب منه درجة عالية من التشخص والتقمص والانجاز الفردي - وهذه هي الادوار التي ترتبط ارتباطا وثيقا بشخصية الفرد، وخاصة منها ادوار العلاقات، الثنائية والاسرية التي نشأت اصلا على اساس إشباع الحاجات المشتركة المتبادلة. حين تتقلص نوعية الادوار الجوهرية للفرد أو تضيع كلية، نتحدث عن «الوحدة».

مثل هذه الوحدة لا تعني فحسب فقدان الصلة مع الآخرين، وانما في النهاية فقدان صلة الانسان بنفسه «اذ ان الانسان يعي نفسه عن طريق الآخرين وعن طريق المغايرين له». فطبيعة الانسان كفرد يرافق نفسه تلزمه الاتصال بالآخرين، ويغترب الانسان عن نفسه حيث لا يجد الغير. فكل انا تتكون عن طريق تشخص الانت ومواجهة الانت، وتنحل الانا حين تضيع الانت، حين تستغلق الانت على الانا. ما بقي الآخر نظيرا يواجه الفرد، يرى الفرد نفسه، ويستطيع ان ينظر الى نفسه، وان يُنظم ويمسرح سلوكه، وان يجد سندا له في الادوار الاجتماعية العرفية. قد نحس في حالات الغربة Ent-fremdung بنفور شديد قبل الآخرين، ولكنهم يظلون الاساس الذي لا غناء عنه لوجودنا الانساني. الوحدة هي محاولة مستمرة يسعى بها الفرد الى ايقاف تدهور الشخصية المترتب على غياب الآخر، وهي محاوله تلتهم تدريجيا قدرة الفرد على المقاومة. حتى الموت قد يجد معناه في هذه المحاولة، فالانتحار هو السبيل الاخير لتكوين الهوية لانسان لم يعد يجد فرصة ما للتشخص والتقمص في عمليات التعامل مع الآخرين، ولايستطيع - على ما في ذلك من تناقض - ان يثبت نفسه ككائن اجتماعي، إلا بالانسحاب نهائيا من المجتمع. حتى في النفي التام للمجتمع يظل الانسان جزءا من ما ينفيه.



من الشعر العربى الحديث

MODERNE ARABISCHE LYRIK

Nāzik al-Malāʾika

Nie den Besucher

Schon liessen wir den Abend hinter uns. Der Mond ist fast am untergehen.
Und siehe da, wir überraschen uns, schon dem nächsten Abend lebwohl zu sagen,
zuzusehn, wie das Glück sich anschickt, dem Abgrund zuzustreben.
Du, du bist nicht gekommen, du, du hast dich verloren an andere Hoffnungen.
Du hast deinen Stuhl leer gelassen
in Gesellschaft unserer Traurigkeiten,
um zu schreien, zu fragen, zu bitten, o, ja, um zu bitten
den Besucher, der kommt, der nicht kam.

Du, hinter so vielen Jahren fort, ich wusste nicht,
ob du deinen Schatten ausfaltest mit jedem Wort, mit jedem bedeutsamen Ding,
in jedem abgesteckten Schritt und unter der Ausflucht meiner Blicke.
Ich wusste nicht, dass du stärker sein würdest als alle Gegenwart,
als alle die zahlreichen Besucher,
die verschwanden in einem Augenblick des Heimwehs,
im Auf- und Abgewoge des Verlangens, ausgestreckt gegen den einzigen Besucher,
gegen den, der nicht kam.

Wärst du gekommen, nahe den anderen, wir hätten uns festgehalten.
Und das Gespräch hätte seinen Lauf genommen, und die Freunde wären fortgegangen.
Würdest du dann keineswegs wie die andern geworden sein?
Der Abend wäre entschlüpft, und unser Blick wäre entschlüpft in jedwedem Sinne,
Fragen stellend bis zu den leeren Stühlen.
Wo sind die Abwesenden, wo, hinter der Folge von Abenden?
Wir würden geschrien haben: Unter ihnen kam, der, der nicht kommt.

Kämst du eines Tages, – aber ich ziehe vor, dass du niemals kämst ...
Sobald in meiner Erinnerung der Duft der Leere von tausend Farben sich verflüchtet,
zerbricht der Phantasie die Flügel. Meine Lieder werden zu traurigen Gesängen.
Unter den Scherben meiner unschuldigen Hoffnung, schliesse ich wieder die Finger,
Und ich entdecke, dass ich dich liebe mit deinem Antlitz aus Traum.
Ach, du bist gekommen mit deinem Blut, deinen Armen.
Ich möchte träumen vom unmöglichen Besucher, von dem, der nicht kam.

رأس نسائي من الرخام، منظر جانبي
حوالي الفي عام قبل الميلاد . مجموعة جونول، نيويورك

Taufiq Ṣaʿigh

Gedicht 22

Bis der letzte Schleier fiel,
War ein Makel auf unserer Liebe,
Verborgen, schmerzvoll.
Ich war ein Buch für dich und du für mich,
Und auf dem Bücherbord: tausend Bände.
Eine Schwester warst du für mich und ich ein Bruder für dich.
Und alle auf Erden sind Brüder.
Solltest du vergehn oder ich,
Die Liebe würde erzittern, wenn nicht welken.
Wir wussten nicht (nicht?),
dass da ein Makel war auf unserer Liebe,
Verborgen, schmerzvoll.

Wir hielten unsere Liebe für vollkommen
(taten wir es oder wollten wir es bloss nicht sehen?)
So lässig blieben wir, leidend,
Achtlos eines nahen Teichs,
wo sich Unbehagen löste,
Und die Liebe sich nachher vollendete,
bis sich der hasserfüllte Schleier für uns enthüllte.
Beinlos
Langsam, langsam krochen wir.
Fürchteten wir die Wasser?
Wir waren von den Wassern der Auferstehung aufgeschreckt
(Waren wir Entdecker oder besuchten wir unsere Heimat?)
Wir sprangen in den Teich.
Wir tauchten unter, bis unser Durst gelöscht war.

Als der letzte Schleier fiel.

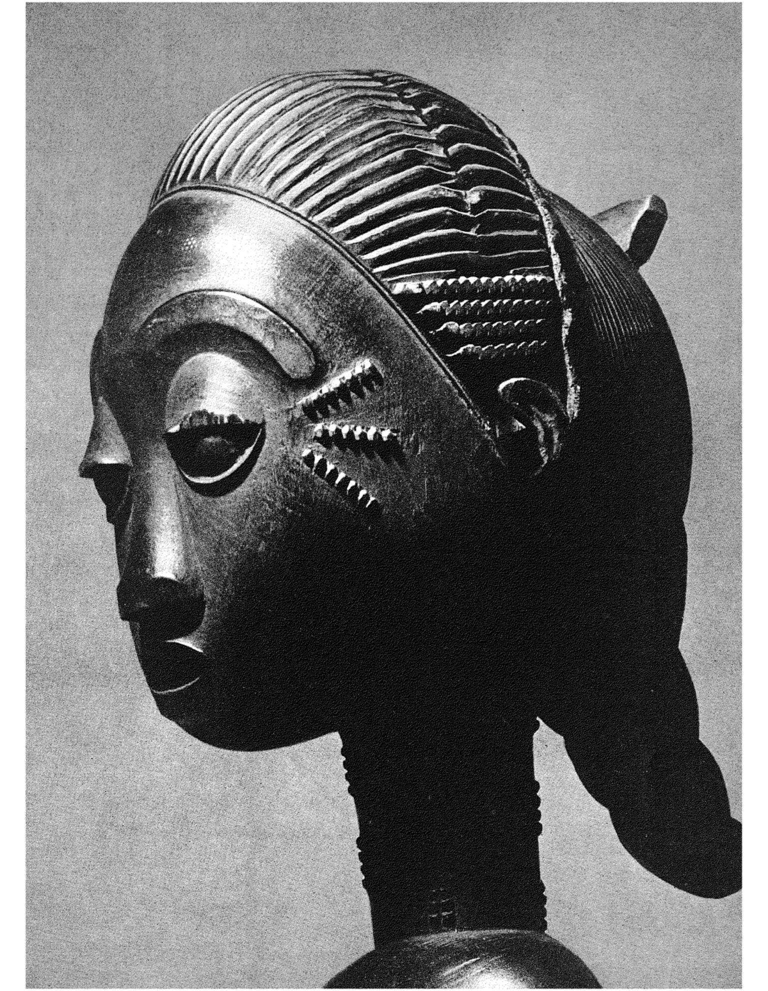
Badr Schākir as-Sayyāb

Eine Nacht in Paris

Du bist fortgegangen, das Licht wird zum Schatten.
Ich fühlte, wie die Winternacht mich ergriff,
Und wie die Tränen, in Schweigen geweint, mich zerbrachen
Wie der Horizont, verdorben durch Wolken.
Mich packte die bittre Nacht von Paris. Die Luft, draussen, ach,
hat mir die Kehle zugeschnürt beim lauten Lachen der Dirnen.

صورة حتشبسوت . مصر
الأسرة الثامنة عشرة
القرن الرابع عشر . متحف متروبوليتان ، نيويورك





Die Sterne, fröstelnd wie der Kristall von reinen Kronleuchtern
in den Tavernen, wo die Betrunkenen ihre Messer schwingen.
Es bleibt von dir ein Duft, der im Raum hängt
Und das Echo des Lebwohl: »À bientôt!«
Und du, dieser Horizont aus geköpften, klugen Blumen,
die einen blau und rot: Kindertraum.
Kinderzeit, Kinderzeit! Wo? Sieh, wir sind Muscheln in einem Teich.
Gläser, im Kling Kling, Glocken, die aufwachen.
Pflaumen, Trauben, Granatäpfel. Krüge, gefüllt bis zum Rand.
Dann dieser Abend, dieser Herbst und dieses Feuer um uns her.
Jemand richtet seinen Blick gegen den schönen Stern:
Es ist Schahrayar. In der Leere berührt die Hand
das Gold der Erde. Dort unten, sehr fern, Katzenmiauen, Bellen
»À bientôt.«
Du bist fortgegangen. Das Licht wird zum Schatten.

Da ist dein Versprechen, Freundin,
Dein Versprechen. Ach, Wafika, ich sag dir,
Du würdest dem Grab entsteigen, und ich
würde meine Jugend beerben.
Du würdest in den Irak kommen.
Aus meinem Herzen würde ich den Weg für deine Schritte formen.
Der Frühling bräche aus mit den Zweigen,
Wie Ischtar vom Himmel fallend.
Maulbeerbäume, Lorbeerbäume, Rosen und Palmen
Verwehen schon ihren Wohlgeruch.
Da ist die Dämmerung, da ist der Tiger.
Und der anmutige Schiffer, der vor sich hin singt:
»Wenn ich wäre, wenn ich wäre der Morgenstern,
fiele ich, mein Liebling, unter deine Decke,
bät' ich dich, langsam mich einzupacken ...«
Dämmerung. Du bist in Jaïkur.
Der Wind treibt deinen Mantel auseinander.
O, lass ihn. Das Licht
kleidet sich keineswegs an.
Unser Boot beginnt zu schwanken, die Sterne verzetteln sich
bei jedem Ruderstoss wie die Fische,
die sich auf- und abschwingen.
Irrendes Boot an ewigen Ufern.
Zeit ohne Vergangenheit, um zurückzukommen, ohne Zukunft, um dorthin zu gehen.
Mehr Sterne. Nichts als wir, die Liebenden.
Du bist fortgegangen, das Licht wird zum Schatten.
Es bleibt von dir ein Duft, der im Raume hängt
Und das Echo: »À bientôt«.
Und der Horizont der geköpften, klugen Blumen
In einer Vase.

رأس امرأة من قبيلة بوله
خشب ، متحف بيابودى . كامبريدج ، الولايات المتحدة

Sa'īd 'Aql

Der Palast meiner Geliebten

Jede Nacht will ich für dich
einen lichtdurchfluteten Palast bauen.
Mit Quadern von lauter Smaragden und Diamanten.

Soll er himmelblau sein wie deine Augen
oder grün wie die Hügelkuppe?
Er soll sein, wie du ihn wünscht.
So soll er sein, der Palast.
Sing leise, und gehorsam wird er dich tragen,
dich fliegen wie ein trunkener Vogel,
dich hochheben wie ein Strahl aus Licht,
suchend zwei versunkene Sterne,
getrieben von dem Sekundenschlag der Zeit.
Die Augen geschlossen im Ablauf der Nacht.

Wenn wir zusammen das All durchquert,
den Licht-Ozean,
wo Schlaf und Träume gemacht werden,
frag nach dem meiner Finger,
der die Erde berührt,
der die Blumen des Willkommens sät,
bevor du auf Besuch kommst.
Das mag dir zeigen
den Weg zu deinem Glanz-Palast.

Solltest du des Palastes müde werden,
der Pein von Einsamkeit und Kummer,
erinnere dich unserer Erde,
der Hügel und Ströme.
Dann flüstre, und ich werde kommen,
die grünende Pracht der Welt in meinem Mantel.
Wenn du nicht mehr krank bist, bitte mich, du mein Verlangen,
dass ich das Verfallne wieder errichte.
Wenn du mich liebst mit der Leidenschaft,
die den dämmernden Stern zum Leuchten bringt,
dann will ich selber bauen in den Himmel
ein neues Balbeck oder Palmyra
und sagen: Freu dich, frohlocke,
ergreif jeden Komet wie einen Ball.
So ist die Welt für dich ein Schauspiel,
deine Laune, dein Genuss.

فيلهلم لميرك: طرف الركبة
تفاصيل . متحف الفنون الجميلة ، نيويورك



بقلم جيرولد انجهوير

اللغة كأداة لنقل المعلومـات

من الخبرة اليومية يبدو بديهيا، أننا نحصل على ما نريد من معلومات بواسطة الصيغ اللغوية، وأن اللغة أداة لنقل المعلومات. تبدو هذه حقيقة، لا لبس فيها . . . على أن البديهيات كثيرا ما تنكشف بالتدقيق كمشاكل تستعصي على الحل.

ولذا كان الأحرى بنا أن لا نلجأ مباشرة الى الأوصاف البينة والشروح المستساغة، وأن نسترجع أولا الموضوع المطروح للبحث عن طريق التمثيل.

في صباح يوم الأحد تقابل ماكس ومورتس:

سأل مورتس: كيف لعبت كولونيا؟ فأجاب ماكس: فازت بافاريا عليها بثلاثة أهداف لهدفين.

إذا اردنا شرح **عملية الاتصال** process of communication في المنظر السابق، نجد أولا أنها تتميز بالسمات التالية: مورتس يبحث عن خبر، أي عن معرفة لا يملكها ـ وهو يسأل ماكس الذي يعرفه بما يود معرفته. والنتيجة أن مورتس يعرف الآن شيئا لم يعرفه من قبل ـ لم يغير الخبر صاحبه، فماكس مازال يعرف ما يعرفه الآن مورتس. كل ما حدث هو أن الخبر قد نُقل الى شخص آخر، أي نشر.

إذا اخذنا هذا الشرح حرفيا نحصل على الصورة التالية لعملية التفاهم اللغوي بين ماكس ومورتس: الخبر هو شيء يمكن أن ينتج منه العارف به نسخة ثانية مطابقة (أي مثيلا duplicate)، ويمكن أن يعطيها للآخرين بواسطة الصياغة اللغوية، أي أن اللغة تستخدم كأداة لنقل المعلومات في شكل نسخ مطابقة أو مماثلة تنقل من فرد الى آخر.

بتأمل هذا التفسير لمجرى عملية التواصل، تواجهنا أسئلة لا بد من الإجابة عليها، إذا أردنا فهم مجرى هذه العملية. فالشك في صيغ اللغة الجاهزة يدفعنا الى التساؤل عما إذا كان لنا أن نتقبل حرفيا صيغا، مثل: (يملك الخبر) و(ينقل الخبر الى شخص آخر) أي نأخذها مأخذ الجد كما فعلنا في التفسير السابق. ألا توحي هذه الصيغ اللغوية بآلية لا تصلح اطلاقا لشرح عملية تبادل المعلومات، ولفهم مجاري عمليات الاتصال اللغوي؟ ثم إننا نتساءل عما إذا كانت جميع عمليات الاتصال اللغوي بين الأفراد تقع تحت مفهوم اعطاء المعلومات؟ هل هناك أشكال أُخَرَ من الاتصال اللغوي؟ وإذا كان الجواب بالايجاب، فما هى السمات المشتركة لجميع أشكال الاتصال اللغوي؟ فالسؤال الرئيسي هو بالإيجار: **كيف يسير التفاهم اللغوي بوجه عام؟**

للاجابة على هذا السؤال يجدر بنا أن نسترجع موقف الاتصال اللغوي عن طريق أمثلة إضافية. وفي التالي نبسط عملية الاتصال ونقصرها على استخدام الجمل والكلمات التى تنطق بغرض الإعلام أو التفاهم. بهذا التقييد يمكن تلخيص عملية الاتصال بين ماكس ومورتس في الجملة التالية:

١ ـ تغلب فريق (بافاريا موينيخ) على فريق (ف- س كولونيا) بثلاثة أهداف لهدفين.

فلنقارن هذا المثال بالأمثلة التالية:

٢ ـ كيف لعبت كولونيا؟

٣ ـ الصيف أكثر دفئا من الشتاء.

٤ ـ «الوحدة التي مكوناها الوجود والعدم كعاملين لا

ينفصلان، تختلف في نفس الوقت **عنهما**، **إذ تكون ثالثا** مضادا لهما وهو في صورته الخاصة **الصيرورة** (هيجل، علم المنطق، الجزء الأول، طبعة لاسون، ص ٧٩).

٥ ـ إياك والقتل!

يمكن أن نقول: إن كل جملة من الجمل السابقة تحمل **إعلاما** information . فالمثال الأول «كيف لعبت كولونيا؟» يخبر السامع عن نقص في معلومات المتكلم، والمثال التالي له يُعلم السامع عن توزيع الدفء في الصيف والشتاء. والاقتباس المأخوذ عن هيجل يعرفنا بمفهوم الصيرورة، والمثال الأخير ينهي عن ارتكاب فعل معين، وهو القتل.

على أن القارىء يحس أننا نستخدم لفظ (إعلام) استخداما شديد السذاجة، فاللفظ بهذا الاستعمال يشير فحسب الى الحقيقة العامة، وهي أن السامع قد فهم أن المتحدث **يريد أن يقول شيئا** هذه الملاحظة تؤدي الى التساؤل عن الكيفية التي يجب أن نتحدث بها عن الأمثلة السابقة. بمعنى آخر: لابد أن نستوضح **المعنى الذي تؤديه الكلمات:**

هذه المشكلة يواجهها كل عرض علمي فقبل أن نشرح الثابت من الحقائق facts أي قبل أن نتناولها بالتحليل، يجب أن نوضح المفاهيم التي سنستخدمها في التحليل والشرح. وفي اطار هذا المقال لا نستطيع تفصيل هذه المسألة، ويكفي الاشارة الى القاعدة العامة، وهي أننا لا نستطيع شرح المفاهيم بعيدا عن الحقائق أي لا نستطيع شرح المفاهيم دون مراعاة الخبرة التي تتضمنها الحقائق.

فلنتأمل عن قرب المثال رقم (٣) «الصيف أكثر دفئا من الشتاء» ـ كل قارىء أو سامع (يتكلم الالمانية) يفهم هذه الجملة. هل يعتبر هذه الجملة أيضا صحيحة؟ . . . بالنسبة لاولئك الذين يعيشون في أوروبا، يسهل الاجابة على هذا السؤال: فهم يعرفون أن الصيف أكثر دفئا من الشتاء. مضمون هذه الجملة بالنسبة لهم بديهي بحيث إن صادفتهم في حديث ما، فلن تنقل اليهم اعلاما ما، فهم على دراية سابقة بما تقوله. على أننا نستخدم هنا تعبير (إعلام) بالمعنى الضيق، وهو المعنى الشائع المعروف: فالإعلام معرفة يكتسبها السامع عن طريق عمل الاتصال act of communication . بمعنى أن هناك ثغرة في معلومات السامع يسدها الإعلام، كما هو الحال في حديث ماكس ومورتس. والسؤال الآن هو: ماذا يحدث حقيقة، عندما تسمع وتفهم جملة: «الصيف أكثر دفئا من الشتاء»، دون أن يؤخذ هذا الفعل كعملية ابلاغية أو اعلامية.

إحدى الاجابات هي أننا في هذه الحالة نستعيد شيئا نعرفه من قبل. عندما ينطق المتحدث بجملة «الصيف أكثر دفئا من الشتاء» فهو يطلب من السامع أن يفكر في التو في هذه العلاقة أو أن يسترجعها في مخيلته لأنها في إطار الكلام أو الحديث أو بالنسبة لشيء ما عملي ذات أهمية تتضمن عملية الاسترجاع والتذكر شرحا لمجرى عملية الاتصال، ونستطيع أن نستعيض بها عن نموذج نقل المعلومات الاول الذى عرضناه في البداية دون أن يقدم لنا شرحا مرضيا.

لتدعيم ذلك يمكن أن نقول إن جميع الأمثلة السابقة تحتاج لفهمها الى أشياء نعرفها من قبل. فالسؤال رقم (٢)، «كيف لعبت كولونيا؟» يتطلب لفهمه معرفة سابقة بنوادي كرة القدم في ألمانيا الاتحادية ومركز هذه النوادي في الدوري العام، ونفس الشيء ينطبق على المثال الأول. أما المثال الأخير «إياك والقتل!» فهو يذكرنا بإحدى النواهي أو الوصايا التي نصادفها في صورة أو أخرى في جميع الأنظمة الخُلُقية. يبدو حديث ماكس ومورتس كموقف إخباري نمطي بسبب الشروح الإضافية المصاحبة. أما إذا وضعنا هذا المنظر في إطار آخر كجزء من حديث طويل، يحاول فيه مورتيز أن يقنع ماكس أن كولونيا ستهزم في مقابلتها التالية مع فريق بافاريا، كما هزمت من قبل، ففي هذه الحالة يعرف ماكس نتيجة المقابلة السابقة، وهذا يعني استحالة تطبيق «نموذج نقل المعلومات» على هذا الحديث. ومن جانب آخر يمكن أن تمثل جملة «الصيف أكثر دفئا من الشتاء» ا دة بالنسبة لاحد الهنود من جزائر Kordillern بالاكوادور، إذا كان الحديث في هذا المضمار عن ألمانيا.

بعد هذه الايضاحات لا بد وأن نصف عملية الاتصال اللغوي بطريقة أخرى تختلف عما افترضناه في البداية. من الواضح أن عملية توصيل المعلومات من جانب المتحدث

وعملية اكتساب المعلومات من جانب السامع تتوقف على **خبرة أطراف عملية الاتصال** وعلى الموقف الذي يتم فيه التواصل وعلى الوظيفة التي يضفيها الأطراف على فعل التواصل. فتبادل المعلومات وعدم تبادلها ليس عنصرا حيويا مباشرا في موقف الاتصال، رغم أن النقص في المعلومات يتم معالجته بطبيعة الحال بواسطة الاخبار اللغوي. وأيا كان الأمر ففهم أي قول لغوي يحتاج الى نشاط عقلي خاص من جانب المستمع، فهو إذ يُذكّر ببعض ما لديه من معرفة وخبرة سابقة في حياته، يقوم في فكره وتصوره بتنظيم ما يسمى بمضمون ومعنى وربما أيضا مقصد ما صرح به المتحدث، فهو في جميع الحالات أكثر من مجرد مستقبل يتلقى شيئا ثم يمتلك ما تلقى. ففهم كلام المتكلم هو نتيجة نشاطه الذاتي، نتيجة يصل اليها بنفسه مسترشدا بعبارات المتكلم.

يمكن اختبار الشرح السابق لعملية الاتصال اللغوي بواسطة الجمل والكلمات والاحاديث التي لا تتضمن الا قاعدة طفيفة للغاية من الخبرة اللازمة لاتمام عملية الفهم، أي تلك الجمل التي تتطلب اقصى درجات الجهد حتى تتم عملية الفهم. ويمكن أن نستخدم في هذا السبيل اقتباس هيجل السابق:

« الوحدة التي مكوناها الوجود والعدم، كعاملين لا ينفصلان، تختلف في نفس الوقت عنهما، إذ تكون **ثالثا** مضادا لهما وهو في صورته الخاصة **الصيرورة**».

لاستيعاب هذه الفقرة ليس أمام غير المتخصص في الفلسفة إلا القواعد النحوية التي يصادفها في صياغة هذه الجمل. من العسير أن نفترض هنا خبرات سابقة عند السامع أو القارىء كما هو الحال في الأمثلة السابقة: كمعرفة بكرة القدم، أو دراية بتفاوت درجة الحرارة حسب الفصول، أو الاقتناع بنظام مّا خُلُقِيٍّ. الوسائل اللغوية التي تؤدي إلى الفهم في هذا المثال هي في المقام الأول: القاموس كمعجم للالفاظ ومعانيها، وعلم النحو والصرف كمجموعة القواعد اللازمة لتركيب الجمل تركيبا صحيحا. وليس من الضروري أن نفترض أن مضامين الكلمات التي تسمى عادة بمعاني الكلمات حاضرة في ذهن السامع أو القارىء بالصورة الوصفية التي نصادفها في المعاجم. على أنه يمكن أن نفترض أن معاني الكلمات حاضرة بشكل ما في ذهن القارىء أو السامع الذي يتكلم الألمانية، بشكل يرتبط بخبرته السابقة.

وتتلخص عملية الاتصال هنا، في وضع هذه المعاني الحاضرة في الذهن في محلها المناسب حسب تكوين الجمل، ثم تكوين مفهوم فكري منها يفصح عن المغنى المحتمل لعبارة هيجل.

من هذا العرض الاولي يتضح جانب هام لجميع عمليات التواصل اللغوي: **فكلما قلت عناصر الموقف المساندة النابعة عن الخبرة العملية في الحاضر أو الماضي، توقف فهم الصياغة اللغوية على وسائل المعجم والنحو للغة المستخدمة، واستغرقت عملية الفهم وقتا اطول وكانت اقل قطعا ويقينا**. وهذا يؤدي بنا الى التساؤل عن مدى اليقين ومدى الثقة في عمليات الاتصال. فمن الواضح أننا لا نستطيع تجاهل احتمال الخطأ أو سوء الفهم، وهذه هي احدى دروس الخبرة اليومية.

إن الثقة بنظام الاتصال اللغوي ليس بالقدر الذي يسمح لنا عند صياغة مضمون ما بالاطمئنان الى صواب هذه الصياغة أي أنها ستفهم حسب المعنى الذي قصده المتكلم. فلو صح نموذج النقل لتفسير عمليات الإخبار اللغوي الذي اوردناه أولا ثم استبعدناه لكان لنا أن نطمئن الى صواب عمليات الاتصال اللغوي، بل إن خبرتنا بالنقص الذي تتميز به اساسا عمليات التفاهم هي سبب آخر يدفعنا الى رفض نموذج النقل المذكور. وإذا كان لا بد أن ندخل احتمال الخطأ في الحساب فمن الضروري أن نختبر غرض عمليات الاتصال اللغوي. وواضح ما نقصده بتعبير غرض الاتصال: فالمقصود هو المضمون الذي يمكن أن يتصوره السامع أو يفكر فيه أو يذهب اليه والذي يريد المتحدث نقله اليه بواسطة الصياغة اللغوية.

ولكن كيف لنا أن نختبر «**غرض الاتصال اللغوي**»؟ في مستطاع مورتس على سبيل المثال أن يتأكد بواسطة الجريدة اليومية من صحة النبأ الذي سمعه من ماكس، وفي مستطاع الهندي ساكن جزائر Kordilleren بالاكوادور أن يرحل الى أوروبا لكي يتأكد، إن كان الجو هناك صيفا أدفأ منه شتاءً. وقد تؤكد للمتكلم ايماءة من المتلقي أو اشارة منه صحة فهم كلماته، ولكن في مواقف الاتصال الصعبة، حيث يتطلب نظام الاتصال اللغوي،

لضآلة الخبرة السابقة أقصى درجات الجهد (كما هو الأمر لفهم عبارة هيجل) لا يمكن اختبار غرض أو غاية عملية الاتصال عن طريق آخر غير طريق الاتصال اللغوي ذاته. في هذه الحالة إذا اهتم المتحدث والمتلقي بنجاح عملية الاتصال فليس أمامهما في هذا الموقف غير رد الفعل اللغوي للمتلقي. ليس بوسع المتلقي أن يحسم الموقف هنا بواسطة حركة أو ايماءة تثبت فهمه، وانما عليه أن يضع غرضَ أو هدفَ عملية الاتصال موضع الاختبار بواسطة عملية اتصال لغوي جديدة.

إن قال قائل: «اياك والقتل!»، واردت اختبار مدى فهمه لذلك، فاستطيع بدوري أن أسأل: «أتطلب مني أن لا اقضي على حياة انسان ما؟» واذا رد الآخر قائلا: هذا صحيح ولكن هناك حالات استثنائية، مثلا عقوبة الاعدام أو الحرب انتصارا للحق أو لتنفيذ هدف محمود، ففي هذه الحالة لا بد لي أن اصحح من فهمي الاول للجملة. كذلك في استفهامي تحدثت عن «القضاء على حياة انسان»، أما المتحدث فقد استخدم تعبير «القتل»، وقد يكون الموضوع الآن هو الاختلاف «بين القتل والقضاء على حياة انسان ما»، عما إذا كانت وسائل القتل سواءً في عرف هذا المبدأ الخُلُقِيّ؟. هل يستوي القتل بواسطة ضربة فأس والقتل عن طريق دفع انسان ما الى حافة اليأس، أم لا بد من التفريق بين الحالتين؟

من هذا المثال نتبين أن اختبار غاية الجملة السابقة، «اياك والقتل»، أي فهم مضمونها، يؤدي بنا إلى موقف اتصال حواري، وهو موقف يحمل في الواقع دائما ملامح الجدل حول التفسير الصحيح للصياغة اللغوية، ان تغاضينا عن هذا الجدل، واقتصرنا على تأمل ملامح الاتصال في عملية الاختبار فسنواجه سؤالا لا مهرب منه، وهو: متى تنتهي عملية اختبار الفهم نهايتها الاكيدة؟ من واقع الاتصال ليس من اليسير الاجابة على هذا السؤال، لأن عمليات الاتصال في الواقع محدودة الامد، وغالبا ما تنتهي لاسباب عملية لا بسبب الوصول الى وضوح تام، أي لاسباب لا تتعلق بعملية الاتصال ذاتها. وإذا ادخلنا الكتب العلمية والنصوص الفلسفية في حسابنا باعتبارها صياغات لغوية تهدف الى الاتصال، فيمكن ازاء التفسيرات التي لقيتها هذه المؤلفات منذ قرون ومازالت تلاقيها، وازاء التفسيرات المختلفة للتفسيرات أن نصوغ المبدأ التالي: في حالات الاتصال اللغوي الصرف حيث يتوقف الفهم عند القارىء أو السامع على وسائل الاتصال المعجمية والنحوية لا يمكن القطع من حيث المبدأ باكتمال الفهم بين اطراف عملية الاتصال، أي لا يمكن القطع بالوصول الى اقصى درجات الفهم وتُنهى دائما عملية اختبار غاية الاتصال لاسباب خارجية برجماتية.

ربما تضمن هذا الفرض القائل بعدم الاعتماد من حيث المبدأ على دقة الاتصال اللغوي شيئا من القدرية. على أن العرض السابق قد ابتعد بنا في الواقع كثيرا عن الفروض الاولية التي انطلقنا منها. وليس لنا أن نجزع من هذه القدرية التي هي في الحقيقة وصف لجانب هام من عالم الحياة الفعلية، فقصور انظمة الاتصال الانساني من حيث الاساس حقيقة يمكن تقبلها: فجميع أنظمة الاتصال ومن بينها الاتصال اللغوي تتضمن من الوسائل ما يكفل القطع بحد معقول من الفهم للصياغة اللغوية (أو لما يصرح به المتكلم) ثم ان فروعا عديدة من فروع الحياة لا تحتاج لمثل هذا القطع بمضمون عمليات الاتصال، إذ تكفي صحة الافعال أو قد يُعوض النقص في الفهم الاتصالي عن طريق التعاطف والامل في الوصول الى اتفاق جماعي.

قد اتضح الآن أن الحديث عن اللغة كأداة لنقل المعلومات حديث مجازي بالمقارنة بما يجرى في الواقع عند الاتصال اللغوي، وبالرغم من ذلك فلهذا التعبير مايبرره اذا تذكرنا أن من وظائف اللغة الهامة أن تستخدم كوسيلة لنقل المعلومات وكطريقة لنشرها. أما اذا اخذنا تعبير «نقل المعلومات» كمفهوم بديهي بحيث تبدو الاخبار أو المعلومات هي سلعة عملية التبادل الاعلامي، في هذه الحالة يبدو طبيعيا أن نذهب الى محاولة الاستعانة بطرق العمل «**لنظرية المعلومات**» Theory of information لتحليل عمليات الاتصال اللغوي. وبما أن نظرية المعلومات تدخل عادة في نطاق العلم المسمى بالكيبرنيتيكا Kybernetik، لذا نطرح السؤال عن إمكانية النظر الى أنظمة الاتصال كأنظمة كيبرنيتيكية. ولا بد أولا أن نتمهل قليلا قبل معالجة هذه الأفكار.

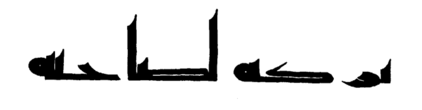
لقد كانت نشأة نظرية المعلومات من مجال هندسة الاتصالات الكهربية وترتبط هذه النظرية بنموذج اتصال مبسط للغاية ومحدد التركيب. ويشمل النموذج **مرسلا** transmitter **ومستقبلا** receiver يرتبطان بواسطة **قناة اتصال**. ولدى المرسل معلومات للارسال، يمكن تسميتها **بالإشارات** signals، وكل ما نعرفه عن هذه الإشارات أنها تتميز بعضها عن البعض كما أنها محدودة العدد، ويرتبط بكل اشارة احتمال رياضي، أي رقم بين الصفر والواحد الصحيح، يحدد مدى احتمال ارسال الاشارة المذكورة في فترة ما من فترات الارسال. ومن خصائص هذا النموذج المهمة هو دراية المستقبل بالاشارات الممكن ارسالها وباحتمالات الارسال، وعادة لا تحمل القناة هذه الاشارات دون تشويش، فالمستقبل يتلقى بجانب الاشارات المرسلة في القناة تشويشاً غريباً تتوقف كثافتها على درجة التشويش. وتبعا لذلك فمن المشاكل الرئيسية لنظرية المعلومات: كيف يمكن للمرسل أن يرسل اشاراته بشكل شفرة (نبضات كودية) بحيث يستطيع أن يقلل من التشويش المحتمل (أى من التحريفات الممكنة) الى اقصى حدّ ممكن؟. ولمواجهة ذلك يُعرَّف مقياس للمعلومات يمكن بواسطته قياس أو تقدير درجة التشويش. ويُعرف مقياس المعلومات - وربما كانت هذه أهم نقطة في الموضوع - بواسطة **احتمالات الارسال** للاشارات فحسب، دون أن يعرف عنها أكثر من ذلك. والمنطلق هنا كالتالي: **كلما قل احتمال الارسال لاشارة من الاشارات قل توقع المستقبل أنه سيستقبل هذه الاشارة**، فإن ارسلت بالفعل اشارة ذات احتمال ارسال منخفض قلت درجة الشك أو عدم التأكد، وبعكس ذلك عند استقبال اشارة ذات احتمال ارسال مرتفع. ويُرْبَط مفهوم **المعلومات** بدرجة الشك أو عدم التأكد، بحيث تكون علاقة مقياس المعلومات علاقة عكسية بالنسبة لاحتمالات الاشارات. وبذلك يصبح للاشارة قيمة معلومات كبيرة كلما قل احتمال الارسال في لحظة معينة.

وعادة عندما يستخدم تعبير «نظرية المعلومات» تُنسى بسهولة هذه الخلفية للنظرية. وغالبا ما تتضح سريعا صعوبات التوفيق بين هذه النظرية وبين العلاقات المعقدة للاتصال اللغوي، فحتى نستخدم القيمة القياسية الإحصائية لنظرية المعلومات لابد أن نعين عدد الإشارات المختلفة التي في حوزة المتكلم، ولابد أن نحسب احتمال الارسال لكل من هذه الاشارات، وهذا أيضا ضروري بالنسبة للمستقبل .ولا يكفي الرجوع الى الكلمات المدونة بالمعجم، إذ أن عدد الكلمات هناك لا يمكن أن يتطابق مع عدد الاشارات المرسلة، هذا إن غضضنا الطرف عن مشكلة المقارنة بين معاني الكلمات ومضمون الاشارات. وقد اجريت بالفعل مثل هذه الدراسات الاحصائية التي تقارن نسبة ورود الكلمات في النصوص المختلفة مع استخدام الجهاز الرياضي لنظرية المعلومات، إلا أن هذه الدراسات تختص في الواقع بالوجهة الهندسية للاشارات الصوتية فحسب. وهنا نكتشف نقصا آخر لنموذج نظرية المعلومات، فالنظرية تُدخل في حسابها موضوعات اتصال ذات تحديد بسيط للغاية وكل ما يفترض فيها أنه يمكن التمييز بينها، في حين أن الاتصال الانساني يستخدم اشارات أو رموزا لها طابع معقد مزدوج (كاشارة signal ومعنى meaning) وبواسطتها يصل المستقبل عن طريق اجتهاده الخاص الى معنى الكلام. يضاف الى ذلك أن اهتمام نظرية المعلومات ينصب على قياس قيم معلومات محدودة التعريف، في حين أنها تتغاضى كلية عن شرح عمليات الاتصال. يكفي هذا العرض لبيان اننا لا نتوقع أن تقدم لنا نظرية المعلومات رغم الاسم الجذاب الذي تحمله، أكثر من مساهمة جانبية كفهم صيغ الاتصال الانساني.

تبقى أن نستوضح مدى المساعدة التي يمكن أن يقدمها الكيبرنيتيكا ويمكن أن نعرف الكيبرنيتيكا بأنها **فرع العلوم الذى يختص بالبحث في الانظمة الديناميكية التي من عناصرها الرئيسية عمليات التحكم الذاتي** self-regulation، ونقابل هذه الانظمة في فروع مختلفة: في الهندسة الكهربائية وفي الاقتصاد القومي وفي العمليات الفسيولوجية للجسم الانساني وفي عمليات التعامل الانساني. من هذه الاشكال المختلفة لانظمة التحكم الذاتي يمكن أن نستخرج نظاما نموذجيا نستطيع بحث خواصه وقياسها. من الاسئلة المهمة هنا مثلا: كيف تتغير طبيعة هذا النظام بارتباطه بالعناصر المختلفة التي يتكون منها؟ وما هي الاشارات المحتملة التي يمكن ان تصدر عنه في هذه

الأحوال؟ وتحت أي ظروف يتميز هذا النظام بالثبات وتحت أي ظروف يصيبه الاضطراب وينتهي به الامر الى الانهيار؟

بهذا المعنى يمكن بالفعل النظر الى المشتركين في عملية الاتصال كنظام كبيرنيتيكي. فنجد أن عملية اختبار غاية الاتصال التي شرحناها من قبل تحمل بوضوح معالم عمليات التحكم الذاتي. ففي كل العمليات الجماعية المشتركة يؤثر المشتركون بعضهم في البعض، ويوجه بعضهم بعضا. وتستهدف المجموعة، أي النظام الوصول عن طريق التحكم الذاتي الى حال يمكن اعتباره مقصد التعاون بينهم. وفي حالة الاتصال اللغوي فهذا المقصد هو التفاهم المتبادل، على أننا نتساءل عما إذا كانت الكبيرنيتيكا تستطيع أن تساهم في تحليل عمليات الاتصال الانساني مساهمة لا تقف عند حد اطلاق مسمى جديد على الافراد المشتركة في عملية الاتصال. في الواقع أن الانطباع حتى الآن انه لم يحدث أكثر من ذلك ولا تشير الدلائل الى احتمال تحقيق شيء اكثر من ذلك، فهناك عقبة رئيسية تقف دون تطبيق نماذج الكبيرنيتيكا على اشكال الاتصال الانساني، وتكمن في أن هذه النماذج تقوم عادة على مبدأ الكم أي على الحساب والقياس وتعداد الاحوال الطارئة. ولا يمكن قصر عمليات التبادل الانساني على الحركات الكمية إلا إذا استبعدنا بعض الخصائص الرئيسية لعملية الاتصال، ويمكن بطبيعة الحال أن نقتصر على الشروط الفسيولوجية والفيزيائية للاتصال اللغوي، ويمكن أيضا أن نستخدم في هذا المجال نتائج وطرق أبحاث الكبيرنيتيكا بنجاح. على أن مكونات عمليات الاتصال الانساني الرئيسية هي المقاصد والمضامين الفكرية والعمليات العقلية أو العلمية، فمن غير المحتمل أن يؤدي تطبيق الكبيرنيتيكا هنا الى النتائج التي نسعى اليها، والتي نحتاج الى احتياجا ملحا لفهم العمليات الاجتماعية الواقعية، والاحرى هو القيام بأبحاث مستقلة لعمليات الاتصال الانساني.



هنز يورجن هرينجر

اللغـة كوسيلـة للتدليس

تطوّرت الدراسات اللغوية تطوراً سريعا خلال السنوات الخمسة عشرة الأخيرة، وقد حدث هذا التطور في الأعم بعيداً عن الأضواء. ومع أن قضايا اللغة تلقى منا دائمـا اهتمـامـاً، إلا أن علمـاء اللغـة لم يفلحوا فى وضـع مشاكلهم وتفسيراتهم لتلك المشاكل أمام الرأى العـام. بل غالبا ما تُركت معالجة المسائل اللغوية في الصحف والمجلات إلى رجال الإعلام وإلى الهواة غير المتخصصين. إن أسباب ذلك لا تكمن في الصعوبات التي يواجهها مثلا من يعالج قضايا لغوية نظرية من علماء اللغة في تقريب مادته الى القـارىء فحسب، أو الى عدم اهتمـام علمـاء اللغة بالتعريف بقضايا اللغة، وانما أيضا في اهتمام الرأى العـام بقضايا بعينها، دون غيرها، وتفضيله لطرق محددة في معالجة تلك القضايا، وقد أدت معالجة هذه القضايا على هذا النحو بدورها الى تعضيد نظرة الرأى العام اليها بهذه الصورة. فالموقف الإعلامي في الصحف وفى دور الإذاعة لا يتيح لعالم اللغة المتخصص فرصة التعبير عن أفكاره بسهولة، فضلا عن تشككك عـالم اللغة في إمكانية نقل أفكاره الى الرأى العـام.

إن هناك ظاهرتين تلفتان النظر في التطور الحديث لعلم اللغة. الظاهرة الأولى: تزايد الأساليب النظرية والمعاييرية للابحاث اللغوية، ممـا يجعلها عسيرة على غير المتخصص، وممـا يلقى على علمـاء اللغة عبء تفسير هذه الأسـاليب الى الجمهور العـام. والظـاهرة الثـانية: اتجاه الدراسـات اللغوية الى الارتبـاط بالعلوم الاجتمـاعية، والتحلل من ارتباطها بفقه اللغة والدراسات الأدبية. والأفكار التي اعرضها في هذا الحديث تقتصر على هذا الجـانـب.

فيمـا يتعلق بوظائف اللغة فقد سُلطت الأضواء حتى الآن على نقطة واحدة، ألا وهي الصلة بين اللغة والفكر، أو بمعنى أدق بين الكلام والفكر. وهناك وجهتان متطرفتان في هذا الباب: الأولى تذهب الى أن الفكر محدود بحدود اللغة ويتوقف عليها، والثـانية تنفي هذه التبعية. النظرية الأولى تقود إلى مقولات أخرى، منها مثلا: نحن سجنـاء لغتنـا ولا يمكننا التفكير خارج نطاقها . . . وليس فى وسع هذه النظرية هكذا أن تشرح كيف نستطيع تغيير اللغة وكيف نستطيع اكتشاف الجديد. والنظرية الثـانية تقود أيضا الى مقولات، منها أن اللغة لا تتنـاسب مع ما يدور بنـا من أفكار، ولا تعبر عن أفكارنا التعبير الصادق، بل إنها في النهاية موطن الداء. وغالبـا ما تُطرح النظريتين بطريقة إجمـالية وتخيلية للغاية. وأخيرا، منذ عهد قريب، بُدء بإجراء تجارب سيكولوجية في هذا البـاب .

إن صعوبة ايجاد المبررات لإحدى النظريتين مرجعهـا في اعتقادي أن أفكار المتكلم لا يمكن الإلمـام بها أو تدوينها دون الاعتمـاد على اللغة. وحتى لو افترضنا أن رسم تيارات المخ قد يعطينا فكرة عن الأفكار، فإن تفسير تلك الرسوم هو دائماً مسألة لغوية. وفي النهاية فنحن نقارن بين لغويـات.

هذه الصعوبات قد تدفعنا إلى عدم الاهتمام فى المقـام الأول بالصلة بين اللغة والفكر، الأمر الذي لقي اهتمـاماً كبيرا حتى الآن. فلندرس بعض الحالات العـاديه للاتصال اللغوي أو للاتصال البشري عامة، فربمـا تعرفنـا على عناصر أخرى هامة تلعب دوراً.

إن الاتصال اللغوى يتضمن عملاً، لأن الاتصال هو

نوع من التعامل الانساني ، وحيث أن كل اتصال يتطلب طرفين على الأقل، فهو إذن نوع من العمل المشترك ـ الذي نسميه « التفاعل المتبادل » . ونود أن نفرق بين جانبين من هذا التعامل: أولا الجانب اللغوي أو اللفظي، الذي يعنيه نطق جملة ما. مثلا حين أقول على المائدة: « أعطني الملح من فضلك » ، وثانيا تبعات هذا الفعل اللغوي، مثلا أن يعطيني أحداً الملح. نلاحظ في الحال أن كلا النوعين من الفعل متصلان ، وأن هذه الصلة ليست صلة سببية. إن تحقيق طلبي ليس نتيجة سببية لذلك الطلب. كما نتبين بسهولة إن اوقفنا مثلا شخصاً في الطريق وطلبنا منه « مائة مارك » ، فمن غير المحتمل أن يحقق هذا الطلب ، ومهما يكن من أمر فتحقيق الطلب يتطلب فهم الطلب ، أي أن يفهم الطرف الآخر ما يرمى إليه المتكلم فلو افترضنا أن ببغاءً نطق تلك الجملة لما فكرنا اطلاقا في تحقيق الطلب ، لأننا نفترض أن الببغاء قد قام باتمام الفعل اللغوي لفظياً، ولكنه لا يعرف اللغة الألمانية.

من هذا يتضح أن من يتكلم لغة من اللغات غالبا ما يهدف عن طريق الفعل اللفظي إلى أن يحقق شريك الاتصال فعلاً ما ، أو على الأقل أن يفهم شريك الاتصال شيئا ما. ذكرنا من قبل أن قيام الشريك بتحقيق فعل ما ليس نتيجة سببية للاتصال. ومع ذلك فانه يرتبط بالجملة التى قيلت. كيف يمكن تفسير ذلك؟ فلنتصور طفلا قد تعلم: « عندما يطلب منك شخص أن تعطيه الملح فلا بد أن تعطيه إياه » وقد نهى الجملة بلفظ « وإلا » ، أي بالتهديد بالعقاب. مثل هذا الطفل سيحقق غالباً الطلب أكثر من طفل آخر لم يتعلم تلك الجملة بهذه الصيغة. المسألة تتوقف إذن على علاقة الجمل المختلفة بعضها ببعض. ويمكن إيضاح ذلك أيضا بواسطة المثال الثاني. فلنتصور مجتمعا يخالف مجتمعنا تعتبر فيه الجمله التالية صادقة: « إذا طلب أحد منك نقودا » فهو في ضيق، وعليك أن تجيبه إن استطعت. في مثل ذلك المجتمع سيلبي الكثيرون هذا السؤال ، أكثر مما يلبيه الناس في مجتمعنا. ولكن هل لهذا حقاً علاقة بالجمل أو بمعناها؟ قد توجهون اليّ هذا السؤال. وجوابي اني لا اعرف تفسيرا آخر أفضل لدور الجملة في عملية الاتصال ، فالدور الذى يمكن أن تلعبة الجملة في عملية الاتصال هو معنى هذه الجملة.

ما يستحق الملاحظة في هذا الوصف هو أن معنى جملة ما ليس شيئاً شخصياً يتعلق بالمتكلم أو بالمستمع ، وانما هو شيء مشترك تحدده اللغة التى تتبعها الجملة. فالمعنى بمثابة نموذج أو قالب حاضر تمدنا به اللغة ويمدنا به بالتالي مجتمع هذه اللغة.

فمن يتحدث لغة ما يتعلم باكتساب هذه اللغة نماذج الأفعال. وتلك النماذج تحدد له الأطر التى يمكن أن يعمل ويمارس أفعاله في نطاقها دون أن يخرج عما هو متبع. ونحن نسمى القدرة التي يكتسبها المتكلم، حين يُحكم جزءا من لغة ما، بكفائته اللغوية. ولا تقتصر الكفاءة اللغوية على معرفة نماذج الأفعال اللفظية ، وانما تتضمن أيضا بدرجة ما كفاءته الاجتماعية ، التي تتيح له التعامل وفقا لنماذج بعينها. بهذا المعنى تشكل الكفاءة اللغوية عنصرا هاما من عناصر الحياة الاجتماعية. ومن خصائص النماذج السلوكية التي أشرنا اليها أنها في التطبيق تستطيع أن تغير من مجرى الأشياء وأن هذه النماذج نفسها قابلة للتغيير. بهذا نصل الى موضوعنا وهو « إمكانيات التدليس أو التضليل » . إن كلمة تدليس Manipulation مَثَل لما تصفه ، فهذه الكلمة محملة بالكثير من المعاني بحيث يتعذر استخدامها دون إثارة الكثير من المشاعر. ما هو التدليس؟ من الصعب الإجابة على هذا السؤال ، كما هو الحال في جميع الألفاظ المستحدثة التي تلوكها الألسن. ومن الأفضل في بداية البحث أن نأخذ من اللفظ معناه الأعم. ويمكن تعريف « التدليس » بصفة مبدئية على انه تغيير سلوك إنسان أو جماعات من الناس بواسطة غيرهم من الأفراد أو المجموعات. وربما كان من الأفضل تقييد هذا التعريف العام بعض الشيء ، كأن نقول إن التدليس يقع في الحالات التي يحدث فيها التغيير دون وعي من هذه الجماعات ، وفي الحالات التي يكون فيها هذا التغيير مضرا بمصالح هذه الجماعات. على أن هذا المقياس الأخير صعب التحديد.

هناك العديد من الأمثلة المباشرة الواضحة التي تستخدم فيها اللغة كوسيلة للتدليس. ولنذكر التحليل النفسي على سبيل المثال ، فالأساس الذي يقوم عليه لا يتعدى التعامل اللغوي بين المحلل النفساني ، والمحَلَّل (أي المريض). ومن

تبعات هذا الاتصال اللغوي بين الطرفين، وهو غالبا ما يكون إتصالا طويلا شاقا، تحول سلوك المحَلّل، دون أن يعي نفسه طبيعة هذا التحول. ونفترض عادة أن هذا التحول أو التغيير في صالح المريض، ولكن من اليسير أن نشك في ذلك، إن ادركنا أن التحليل النفسي يأخذ في الاعتبار معالجة أعراض المرض، وأسبابه الظاهرية، دون أن يتناول الأسباب الاجتماعية التي نتجت عنها متاعب المريض. وأبعد من ذلك فمن الممكن ممارسة التحليل النفسي كوسيلة للتكيف مع كل شكل من أشكال المجتمع دون تمييز.

أما في التدليس اللغوي فنستطيع التمييز بين شكلين أو لونين مختلفين شديدا الاختلاف، وإن كانا فى النهاية مترابطين. في الحالة الأولى يعني التدليس إيهام شخص ما بصحة مقولات أو أقوال محددة، ويودى الاعتقاد بصحة هذه المقولات الى اتخاذ مواقف معينة من الأشياء والأشخاص وأساليب السلوك الخ، وينعكس هذا الموقف بدورة على أفعال وتصرفات المغرر بهم (أو المدلسين) كما اثبتت التجارب بوضوح شديد.

أما في الحالة الثانية فيتضمن التدليس تغيير نماذج السلولة لفئات محددة، أي تغيير قدرات الأفراد والجماعات ويرتبط هذا الشكل من أشكال التدليس بالشكل الأول من حيث أن تغيير القدرات والكفاءات لا يتم إلا عن طريق المقولات والأفعال. من الأمثلة البسيطة لذلك استخدام بعض الألفاظ، كلفظ «شيوعي» مثلا، في إطار من التعابير السلبية باستمرار.

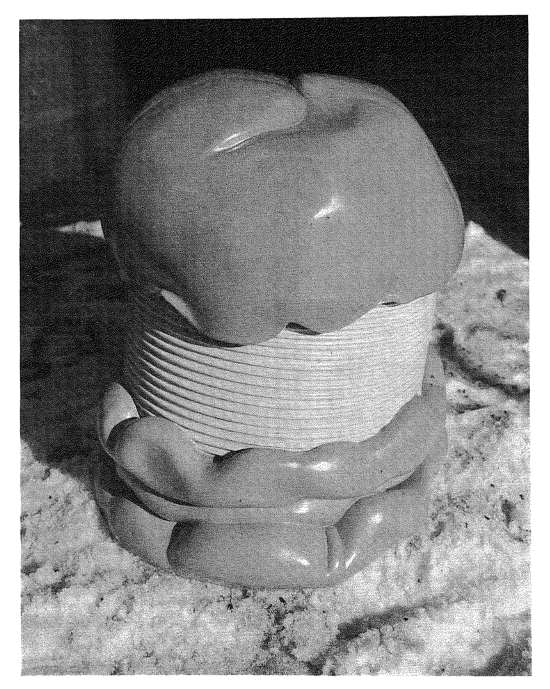
ومن الواضح أن تدليس القدرات والمناحي أبعد خطرا من تدليس الأفعال، لأن تدليس القدرات والمناحي يحد من الأطر المتاحة أو الممكنه للأفراد والجماعات، بحيث لا يجول بخاطرهم القيام بأفعال بعينها.

وربما كان من الأفضل شرح هذين الشكلين من أشكال التدليس عن طريق التمثيل. من المهم فى حالة التأثير على الأفعال بواسطة المقولات، أن يعتقد الفرد بصحة مقولات أو ادعاءات بعينها. وهذا على سبيل المثال - هدف تسعى الإعلانات التجارية إلى تحقيقه بوسائل متعددة. أهم تلك الوسائل وأكثرها شيوعا - وأبسطها في نفس الوقت - هو تكرار الجمل الخبرية: **في مدن ألمانية عديدة تم اختبار مسحوق الغسيل «آل» تحت انظار الرأي العام. فى كل مكان جاء البرهان القاطع: آل أقوى من كل مواد غسيل الماضي. آل ينتصر على القذارة العنيدة والبقع الصعبة. آل يزيل البقع وينظف تماما، ولا تؤثر على النسيج والألوان. آل يغسل بقوة حيوية، وهو أقوى وأقوى من كل مواد الغسيل السابقة. آل من انتاج سنليت.** إلى جانب التكرار استعملت هنا وسيلة من الوسائل الشائعة التي تستخدم لأثبات صحة جملة ما، ألا وهي وضع «الإدعاء» في إطار من الجمل الصحيحة أو التي يُعتقد بالفعل في صحتها.

ونسمى هذه الوسيلة «التدليل». وتستخدم هذه الطريقة بوفرة في نصوص الإعلانات التجارية، ونجدها في مثالنا السابق، وإن كانت في صورة خاصة للغاية، فالأدلة أو الحجج التي تساق لا تصلح إطلاقا للبرهنة على صحة الادعاء. وإنما يحاول النص إيهام المستمع بصحة الجملة القائلة: «آل أقوى من كل مواد غسيل الماضي». والمفروض على هذا الأساس أن يغير المستمع سلوكه ويختار عند الشراء مسحوق «آل». والجملة نفسها مصاغة بطريقة توحي بأنها تضم البرهان، إذ تشير الى مواد الغسيل في الماضي، ووفقا للإيمان الشائع بالتطور والتقدم، فلا بد أن يكون مسحوق غسيل «آل» الحديث أفضل من مواد الغسيل السابقة عليه. كذلك يذكر الإعلان برهانا آخر، وهو الاختبارات العلنية ولكن هذه الحجة الثانية لا تزيد عن ذكر الجملة الخبرية فى عديد من المدن الألمانية تم اختبار مسحوق الغسيل آل أمام الرأى العام - في كل مكان البرهان القاطع»، ولكن صحة هذه الجملة ذاتها تظل دون إثبات.

ينطبق نفس الشيء على بقية الجمل التي سيقت لإثبات جودة مسحوق الغسيل «آل»، وعلى نفس المنوال يُختم الإعلان بعبارة «آل من انتاج سنليت»، وهو أمر لا يشك فيه، ولكنه لا يعني دون شك جودة مسحوق «آل» إلا إذا افترضنا أن «كل ما يصدر عن سنليت هو جيد». وهو ما يسعى النص الإعلاني أيضا الى البرهنة عليه. ويمكن أن نطلق على هذه الطريقة طريقة «التدليل» المعاد و«الادعاء بدون تدليل».

من الطرق الأخرى، تكرار افتراضات كاذبة أو أقوال



هيلدجارد لوتسه، جوليم ٦٧، ١٩٦٨

غامضة، عسيرة على الفهم، أو اسقاط تبعات وأبعاد بعض الجمل التقريرية، والإيحاء في نفس الوقت بتصورات بعينها. من ذلك مثلا الجملة التالية: «ثبت طبيا أن جسم الإنسان يحتاج بعد تعاطي الحشيش الى ثمانية أيام للتخلص من بقايا المخدر»، ومع صحة هذه الجملة، فإنها تُذكر دون أية بيانات أخرى للمقارنة، دون الإشارة مثلا الى أثار غاز السيارات (العادن) أو أثار النيكوتين أو الكحول، الأمر الذي يوحي أن تعاطي الحشيش لهذا السبب عظيم الخطورة.

لتوضيح الشكل الثاني من أشكال التدليس اللغوى أورد مثالا من مجال آخر يلائم هذه الغاية، ألا وهو مجال السياسة، واختار لذلك خطبة من خطب السيد بارتسل وانتقي حجة من الحجج المحببة اليه والى اصدقائه السياسين، وهى «الحرية».

في هذه الخطبة تستخدم كلمة «الحرية» و«حر» بمعنى إيجابي للغاية، وخاصة في مواجهة الغرب - الذي هو حر -، بالشرق - الغير حر، وهي مقابلة تخلو على ما يبدو من الخداع أو التدليس، إذ أنها تتفق مع وجهة الرأى العام الألماني، وبالتالى تتفق مع معنى كلمة حر. ولكن يبدو للمرء أن كلمة «حر» كلمة فريدة، تسمح بالكثير من وسائل التبرير والتدليل، كما نرى من خطبة السيد بارتسل، فهو يقول مثلا: إن مثلنا الأعلى هو المجتمع الحر وهذا يعني أيضا حرية أرباب الأعمال والصناعة والمال. في هاتين العبارتين يستخدم لفظ «حر» دون شك بمعناه المطروق، ولكن بطريقة مزدوجة بحيث لا يجوز الوصل والربط بينهما ربطا سببيا أو منطقيا كما يفعل المتكلم. فمعنى تعبير: «حر» فى «مجتمع حر» أن تتمتع الأغلبية العظمى لأفراد هذا المجتمع بأعظم قدر من الحرية، ولكن «حرية» رأس المال ورجال الأعمال تعني - كما هو معروف - منح حريات خاصة واسعة لعدد محدود من الأفراد، وبالتالي تقييد حرية العدد الأكبر من الناس. وهذا التناقض موجود في طيات هذا التدليل، ولكن بطريقة مستترة فحسب. فالقضية ترتبط باللغة الألمانية واستخدامها، فقد تغيرت اللغة بواسطة الاستخدام حتى أصبحت معها تلك الحجج نفسها مقبولة وليس الأمر - كما يظن البعض - أمر خطأ منطقي في اللغة الألمانية ولا هو بخطأ منطقي في المحاجاة أو التدليل، ولكن الأغلب أن الذين يتكلمون هذه اللغة لا يرون في ذلك تناقضا ما. فقط عندما يعرف المرء بديلاً، فإنه يفطن الى النتائج المترتبة على هذه الطريقة من طرق التدليل والمحاجاة، ويعي ما تؤدي اليه اللغة التي تسمح بمثل هذه الطرق. فإذا أمكننا تعريف الناس بما نسميه «المنطق» لأمكننا أن ندلهم على بدائل أخرى ممكنة. في هذه الحالة نكون قد علمناهم طرقا أخرى للتدليل في اطار لغة أخرى. وهذا أيضا بطبيعة الحال شكل آخر من أشكال التوجيه والتدليس.

من هذا نتبين إمكانية تطويع اللغة، بحيث تحمل اللغة في طياتها ترابطات بديهية وبالتالي حقائق، لم تكن لها صفة الحقائق من قبل. وإلى الآن لا نعرف بالضبط الى أي مدى يمكن تغيير اللغة بهذه الوسيلة. إذا كان التغيير بهذا المعنى ممكنا دون حدود، فمن السهل أن نتخيل مدى الفرص المتاحة في هذا المجال. وتبدو هذه القضية مصدر قلق شديد. حين نستعيد في الأذهان كيف يتعلم الفرد لغة ما، وكيف يدرب بذلك على نماذج محددة من نماذج السلوك. إن فهمنا «التدليس» بالمعنى الواسع الذي ذهبت اليه في الكلمات السابقة، فمن البين، أن التدليس يطبع الكثير من الأفعال والمسالك، وأن عملية التنشئة الاجتماعية والتكييف الاجتماعي Sozialisation توجه بواسطة التدليس.

ويمكن أن نتصور عملية التكييف الاجتماعي بطرق مختلفة: يرث الطفل من المواهب والملكات ما يمكنه من اكتساب قدرات معينة، وأهم هذه المواهب الفطرية هي القدرة على استخلاص النموذج أو القاعدة التي تكمن وراء أشكال السلوك. ويكتسب الطفل في المعتاد من خلال سلوك والديه مثل هذه القواعد، ويبنى سلوكه الذاتي على هذه القواعد التي افترضها في سلوك والديه. وما يلقاه الطفل بعد ذلك من مديح أو عقاب، يدفعه الى تغيير هذه القواعد أو تهذيبها، وبهذه الطريقة يوائم بين نفسه وبين قواعد الجماعة التي يعيش في وسطها. من هذا يتضح أن عملية التربية بأكملها هي عملية تكيف ومواءمة، إذ ليس في مستطاع الطفل أن يقابل قواعد بيئته بشيء من عنده، وليس بوسعه أن يغض الطرف عن هذه القواعد. من هذا

نتبين أن التدليس أمر ضروري، لا محيص منه، لأن البديل لذلك في هذه الحالة هو أن لا نعلم الطفل لغة ما، وأن لا ندربه على طرق الحياة، وهو أمر لا نرتضيه. هذا المثال يوضح بجلاء أن خلف كل شكل من أشكال التدليس مصلحة ما، وأن الحكم على عمليات التدليس (أو التوجيه) بالرفض أو القبول تتوقف على عوامل كثيرة: فلأى غرض أو هدف يمارس التدليس؟ ولمصلحة من؟ التدليس في ذاته ليس ضارا وإنما ضروريا. وقد يستنكر الكثيرون هذه النتيجة، ولكن علينا أن نقبلها إن أردنا أن نواجه أشكال التدليس والخداع الفاسدة. وهذا في اعتقادى واجب ملزم لعلماء اللغة. فعلم اللغة الذي يدرس وسائل التدليس اللغوي دراسة علمية دقيقة، يصلح بطبيعة الحال صلاحية ممتازه للاستغلال في التدليس والخداع، فمن يعرف قواعد التدليس معرفة جيدة، يستطيع إحكام التدليس. لذا فمن واجب علم اللغة أن يضع في نفس الوقت خططا واستراتيجيات تجنبه الوقوع في التدليس أو تيسر له على الأقل التقليل من هذا الخطر. ولا يمكن حاليا الخوض في هذا المجال، لأن وسائل التدليس لم تدرس حتى الآن. ولكن يمكن من القليل الذي نعرفه استنتاج أمرين. أولا: أن التأثير على اتجاهات وقدرات الآخرين عن طريق التدليس ممكن فقط في مواقف الاتصال غير المتكافىء. والفرض الذي نذهب اليه هو أن موقف الاتصال العادي هو موقف يتبادل فيه طرفان الحديث، وفي مثل هذا الحديث أيضا تتشكل قدرات كل من طرفي عملية الاتصال. وبخلاف ذلك فطابع عملية الاتصال هو عدم التساوي أو التكافىء بين الأطراف. ومثال ذلك موقف الاتصال بين المعلم والتلميذ. إذ أن المعلم ١) يتمتع بكفائة وباختصاصات أوسع. ٢) ولديه من وسائل السلطة ما يمكنه من دفع التلميذ على قبول هذه الاختصاصات، ٣) وهو يتحدث أكثر من أي تلميذ على حده. ومثال آخر لموقف الاتصال غير المتكافىء هو موقفي في هذه اللحظة التي التي فيها هذه المحاضرة. إذ في وسعي أن أقول ما أريد لعدد غفير من الناس، دون أن تكون لديهم فرصه الرد عليّ، بل ودون إمكانية الاتصال فيما بينهم. وهذا أيضا موقف من مواقف التدليس، وهو في عالمنا الحاضر - بواسطة أجهزة الاعلام الجماهيري - أخطرها. ومع ذلك فاظن أن «التدليس» الذي أقوم به يختلف فى نقاط أساسية عن تدليس إعلان الغسيل «آل». ولذلك فليس من المرغوب فيه هدم مثل هذه المواقف من مواقف الاتصال، فضلا عن استحالة العودة عن هذه الوسائل الحديثه من وسائل الاتصال. ولذا فما نسعى اليه هو اعطاء أطراف عملية الاتصال فرصة الرقابة والمشاركة واصدار الأحكام. والأمر الثاني الحاسم هو أن الواقعين تحت مؤثرات التدليس يمضون كثيرا في حياتهم دون وعي منهم بهذا التدليس. ولذا كان من الأهمية بمكان توعية هؤلاء الناس بعمليات التدليس، وبالتالي تحصينهم بهذه الوسيلة ضد التدليس، وهو ما ثبت صحته من التجارب السيكولوجية.

والوعي اللغوي يبدأ بدرس اللغة في المدرسة، وبالتالي يقع عبء كبير على معلمي اللغة، وعلى درس اللغة، لا كمجموعة من القواعد المجردة، وإنما كمجال للتأمل والنقد والمراجعة والبحث عن الحقيقة الإنسانية والاجتماعية. وعلى الدرسات والأبحاث اللغوية أن تساهم في هذا المجال عن طريق الكشف عن فنون وقوانين التدليس، وعليها أن تساهم أيضا في تغيير ملامح العلاقة التقليدية بين المعلم والتلميذ.

من خلال هذه الافكار يفسح المجال أمام الدراسات اللغوية وأمام تدريس اللغة للقيام بمجموعة من الواجبات. وهذا يعنى توجيه علم اللغة الى بحث الكثير من القضايا التطبيقية العملية، وتحقيق هذه الابحاث في أقصر حيز زمني ممكن، حتى نصل في معرفتنا بهذه القضايا الى درجة تيسر لنا عدم الاكتفاء بشعور القلق وعدم الارتياح.

(ترجمة كمال سليمان)



هربرت شنايدر . مراوح القلب . ١٩٧٣



فريتز باومجارتنر ، نشوة ، ١٩٧٣

احمد عبده

مناظر العرس فى مسرحيات برخت

« إن فن المسرح الملحمي يكمن في خلق الدهشة بدلا من التقمص »، ومن سماته تصوير التفاوت بين الظاهر والباطن في كل نموذج من نماذج العرض، والابتعاد عن « الايحائية المخدرة » للمسرح التقليدي، ومن وسائله « تقطيع » العرض المسرحي الى مقاطع أو لوحات، تكاد تستقل بذاتها، فهو بتعبير أحد النقاد مسرح حركي، يقدم النص المسرحي في صورة مقاطع يجمعها تنظيم اختباري، ويستعين على ذلك « بالراوي » أو « المغني » الذي يصاحب مقاطع المسرحية، ويقدم لها ويعلق عليها، دون أن يشترك مباشرة في أحداثها.
يختلف « المسرح الملحمي» عن المسرح التقليدي في انه لا ينسخ الواقع، ولا يختلق نسخة أخرى منه، وإنما يعرض الواقع بهدف الكشف عنه، وإثارة التفكير في احتمالاته، وما يمكن أن يكون عليه. ويستعين على ذلك بوسائل « التغريب » المختلفة من أقنعة ولافتات وموسيقى وأغان . . . الى غير ذلك من وسائل التعبير اللغوي والأداء المسرحي لكي يصور الظواهر - دون انفعال - في قالب آخر غير قالبها المألوف أو البديهي.
المسرح الملحمي مسرح تعليمي، يدعو المشاهد الى مراقبة ما يدور أمامه بعين فاحصه وبوعي متيقظ، وبالرغم من وجهته التعليمية والسياسية الواضحة فهو لا ينبذ الامتاع والطرب، وإنما يتخذ منهما وسيلة للعرض والنقد، فهو على خلاف المسرح التقليدي لا يطلب الامتاع والطرب كغاية وإنما يستخدمها كوسيلة، فالحقيقة « يمكن أن تقال بطرق متعددة »، كما يذهب برخت.
نلمس ذلك واضحا شديد الوضوح من مناظر « الخطوبة » و« الزفاف » التي صاغها برخت مرات عديدة في مسرحياته (ونصادف هذه المناظر فى « أوبرا القروش الثلاثة » و« إنسان زتشوان الطيب » و« دائرة الطباشير القوقازية » و« السيد بونتيلا وتابعه ماتي . . . »).
في مناظر الخطوبة والزواج يعرض برخت وجها من أوجه المجتمع البورجوازي، فمؤسسة الزوجية البورجوازية تخضع لأساليب التعامل ولقوانين العرض والطلب التي تحكم النظام البورجوازي. الزواج البورجوازي - كما يصوره برخت - ظاهر جميل لا يكاد يخفي الطابع السلعي والمنفعي لهذا التعاقد، بل هو اصطناع مسرحي، يحمل مظاهر الخواء والضمور الانساني.
على أن الخطوبة والزواج من المواقف التقليدية في الدراما الاجتماعية باشكالها المتعددة وفي الملهاة بطبقاتها المختلفة. وبالفعل يستعير برخت الكثير من عناصر هذه المسرحيات، ولكنه يضعها في تنظيم جديد لتعبر عن أغراضه. فهو يقدم لنا « الخطوبة » و« العرس » في شكل مقاطع قصيرة متتابعة أو على هيئة شريط من الصور المتلاحقة. فنحن لا نشهد « لعبة » الحب والزواج في مسرحيات برخت، وإنما نحن شهود لتعليق اخباري مصور عن احتفال الزواج. ولا يذهب برخت مذهب الكوميديا والفارس في التقليد الهزلي والمحاكاة الساخرة، وإنما يلجأ الى العرض عن طريق النفي والقلب والتغريب والمسخ.
في « أوبرا القروش الثلاثة » يحتفل اللص ماكيث بزواجه من بولى بيشوم، ويتكون هذا المشهد من الفقرات التالية:
- عصابة ماكيث تقتحم إصطبلا للخيل، وتعاين المكان

لاختبار صلاحيته للحفل - ثم يجهز الإصطبل ويحول الى قاعة فاخرة بواسطة مسروقات العصابة من المنقولات والتحف - يلي ذلك إعداد الهدايا وتقديمها للعروسين - أفراد العصابة يغيرون ملابسهم ويظهرون في حلل أنيقة - وليمة العرس - الكاهن يؤدي مراسيم العقد - مدير البوليس يدخل القاعة ليهنأ صديقه ماكيث - ثم يزاح الستار عن فراش الزوجية وينصرف الضيوف - ويختم المنظر بمطارحة عاطفية غنائية بين ماكيث وبولي (ماكيث: «والآن يجب أن نوفي للعواطف حقها، وإلا صار الإنسان عبدا لمهنته فحسب. اجلسي يا بولي. أترى القمر فوق صوهو!»

مصدر الضحك والطرب هنا هو حرص هؤلاء اللصوص على الوفاء بقيم وعوائد البورجوازية، رغم غرابة هذه القيم والعوائد عليهم. واللص (ماكيث) باعتباره نقيض البورجوازي والطرف الآخر المضاد له يخضع هنا تماما، ويتقيد بكل ما يتقيد به البورجوازي في مثل هذا الموقف. ولكن ماكيث ليس لصا عاديا، وإنما هو لص له سطوة «البورجواري الكامل»، فهو رئيس لعصابة تأتمر بأمره وتخضع لرغباته تماما، وهو صديق لرئيس البوليس وله من السلطة أو الحظوة ما يمكنه من استدعاء الكاهن لإجراء مراسيم العقد في الإصطبل.

مصدر فاعلية هذا المنظر هو أن جمهور المسرح التقليدي يرى نفسه على المسرح ويرى قيمه وعاداته تمارسها عصابة من اللصوص، وهكذا «تبدو الأشياء المألوفة شاذة.» على أن الأمر يختلف إذا انتقلنا الى مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية». فمنظر العرس هنا لا يعد تعريضا مباشرا بمؤسسة الزوجية البورجوازية، ولا يعد نقدا لها إلا في حدود ضيقة للغاية.

موقف الزواج في هذه المسرحية موقف فريد وغريب. فالعريس فلاح يرقد في فراشه رقدته الأخيرة، والعروس لا تسعى الى الزواج ولا ترتضي هذه الزيجة إلا عن كره، وترتضيها من أجل الطفل ميشيل فحسب، حتى تبرر بنوتها له. فخلفية هذا المنظر هي أمومة جروشة، ورغبتها في الاحتفاظ بهذا الطفل الذي هربت أمه دونه، والذي خاضت جروشة من أجله الكثير من المخاطر وعانت في سبيله الكثير من المصاعب.

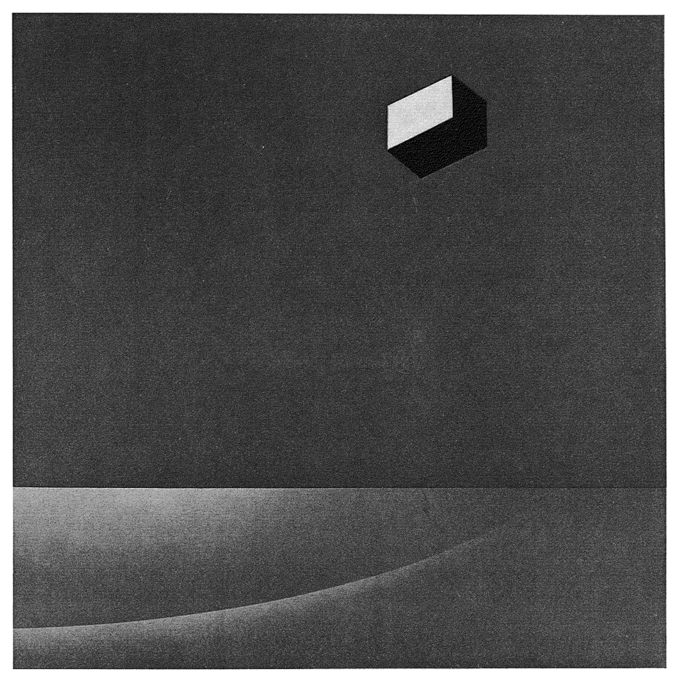
موقف الزواج في «دائرة الطباشير القوقازية» تلخصه كلمات «الراهب» المدعو لإتمام عقد القران مقابل مبلغ زهيد:

«أعزائي ضيوف العرس والحداد، في تأثر عميق نقف أمام مضجع الميت وفراش العروس، فالمرأة تجد القرين، والرجل يجد المكان الأخير.

قد اغتسل العريس، والعروس تنتظر على لهف . . . ما لأقدار الإنسان، رب إنسان يقضي نحبه، حتى يجد الستر والأمل، ورب انسان يتزوج حتى يعود الجسد الى التراب الذي منه خلق. آمين.»

طابع هذا المنظر هو التناقض، وهو مدعاة للكثير من الأغاني والتعليقات الصارخة: بالنسبة للضيوف تستوى المناسبة، فقد حضروا من أجل الطعام والشراب والثرثرة. والأم لا تفكر في أمر «الميت» بقدر ما تفكر في الثمن الذي ستتقاضاه، والراهب يمارس عمله مقابل الاتعاب، دون تفرقة بين زواج أو وفاة.

ولكن طبيعة الموقف ليست هي التناقض الكوميدي فحسب وإنما التناقض الدياليكتي. فالعريس - كما يتضح بعد وهلة - ليس مريضا على حافة الموت وإنما متمارض، قد لزم الفراش هربا من الجندية. وجروشة تقبل في واقع الأمر هذه الزيجه، لأن خطيبها سيمون قد ذهب الى الحرب وليس لها أن تتوقع عودته عن قريب، وهي في حاجة الى «الأوراق الرسمية» لحماية الطفل. ولكن ما أن تم مراسيم العقد حتى يذاع النبأ، فالحرب قد انتهت وسيمون في الطريق، وها هو الفلاح المتمارض ينهض ليطالب بحقوقه على هذه المرأة التى زوجت له دون اختيار منه ودون رغبة منها. فإن كانت الحرب قد أدت الى هذه الزيجة الصورية، فالسلام يقلبها الى واقع. السلام يفاجىء جروشة بموقف عصيب، فمع السلام يعود سيمون، ولكن مع السلام هي زوجة لرجل آخر. وليس هذا الموقف موقفا كوميديا خالصا، فهناك العديد من اللمحات الاجتماعية النقدية. «فالعرس» في هذا المنظر ليس إلا صفقة تعقد، وإن تفاوتت الأغراض منها. والراهب يمارس صنعته كغيره من أرباب الصنعة، ويلمح بذلك الى وظيفة الكنيسة في المجتمع. والعريس يمثل نمطا اجتماعيا تاريخيا واضحا، فكل شيء في حياته وسيلة للعيش، فهو

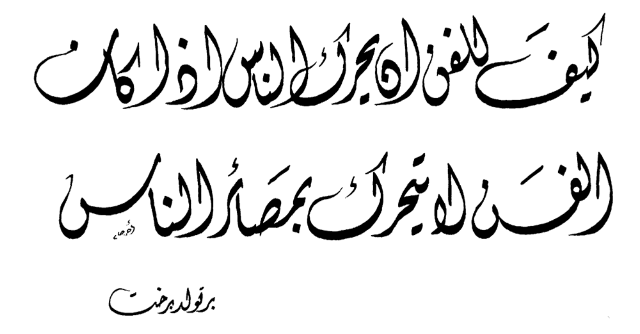


هنز فريدريش: منظر طبيعي مع قرمة من الخشب، ١٩٧٠

يجسم نزعة الفلاح المتوارثة الى استغلال كل ما تقع عليه يده، وكيف لا أن يبغي شيئا لذاته، وحياته كلها وسيلة لغيره.

قد يبدو مشهد الزواج في «دائرة الطباشير القوقازية» اضحوكة أو واقعة هزلية، ولكن لابد أن نقيم هذه الواقعة في إطار المسرحية بأكملها، ومن السهل حينئذ أن نتبين أنها المقابل الكوميدي للحلم الإنساني الطوباوى الذي تسعى المسرحية الى تصويره. وتجسم جروشة هذا الحلم، «فأمومتها المنتجة» الخلاقة تفوق الأمومة الطبيعية لزوجة حاكم المدينة التي بادرت في لحظة الخطر الى النجاة بنفسها وفرت هاربة دون أن تفكر في طفلها، وما عادت تطالب بطفلها بعد ذلك إلا من أجل الميراث.

في مناظر «الخطوبة» و«العرس» يستخدم برخت الإيماءة والإشارة ذات الدلالة الاجتماعية، وهو يدين بالفضل في ذلك لعروض الأفلام الصامته عامة، ولفن شارلي شابلن وخياله التعبيري خاصة، وقد تأثر برخت كذلك بعروض المسرح التجاري الاستعراضي ومسرحيات الصخب الهزلي الممسوخ (البورليسك)، ومن البديهي انه يستعير منها لمحات من أسلوب التفاصيل فحسب.



Wie soll Kunst die Menschen bewegen, wenn sie selber nicht von den Schicksalen der Menschen bewegt wird?

Bertolt Brecht. Über Politik und Kunst.



زوجة الحاكم في مسرحية « دائرة الطباشير القوقازية » .

يقول برخت عن استخدام الاقنعة في المسرح : « يجب أن نتفادى خطر أن تتحول الاقنعة الى رموز وأن نتفادى البحث عن نظرية كالتي تقول أن الأغنياء يلبسون أقنعة والفقراء لا يلبسونها . هذه نظرية سطحية تؤدي بالجمهور الى القناعة بالأثر السطحي في العمل . . .

ونلاحظ فعلا أن من صفات الطبقات الحاكمة الملامح الجامدة . ولكن من ناحية أخرى هناك بعض الفئات من الطبقات المستغلَّة تظهر فيها هذه الملامح أيضا ، مثال ذلك الخدم ، وباستعمال الأقنعة يبدون أكثر صلافة من أسيادهم ، وهذه حقيقة معروفة . وهي تعكس ذلك المسخ الذى يبتلون به ، ليس بسبب استعمال السلطة وإنما بسبب الخضوع للسلطة . هذه الأفكار يجب أن تفرض متداخلة بعضها في بعض فالتناقضات دائما مثيرة . . . »

ويقول برخت أيضا :

« القناع فى مسرحي ـ بعكس القناع عند الصينين ـ يجمد عضلات الوجه ويثبتها تثبيتا مما يعطي الشخصيات مظهرا متصلبا » . . .

استخدام الأقنعة تحدده الأدوار والوظائف الاجتماعية . ونرى في الصورة زوجة الحاكم تحمل قناعا نصفيا يغطى الأنف والعينين ، في حين يلبس تابعوها أقنعة كاملة ، فهم مجرد تابعين تنتهى شخصياتهم في حدود ما يؤمرون به وما يؤدون من خدمات . بينما زوجة الحاكم شخصية أكثر تلونا وتناقضا .

وقد توصل برخت الى استخدام الأقنعة حين واجهته مشكلة عرض عدد ضخم من الشخوص ، يصل الى مائة وخمسين شخصا ، على خشبة المسرح .

برتولد برخت

الزواج الطارىء

من مسرحية «دائرة الطباشير القوقازية»

الاشخاص: جروشه (العروس)
أم العريس
راهب فلاح
المغني
لافرتيني (شقيق العروس)
العريس (المحتضر)
الضيوف موسيقيون

المغني:
لقد حضر العروس، والعريس يلفظ النفس الأخير،
أم العريس تنتظر على الباب وتدعو الى العجل.
جاءت العروس تصطحب طفلا صغيرا،
شاهد الزواج يخفي الصغير أثناء الزفاف.

- المنظر -

(قاعة مقسمة الى غرفتين بواسطة حائط، في أحد الجانبين فراش مسدل بستار، على الفراش يرقد رجل شديد المرض لا يحرك ساكنا. أم المريض تسرع الى الداخل وخلفها لافرتيني وجروشه والطفل)

أم العريس:
اسرعوا اسرعوا، وإلا مضى الى ربه قبل إتمام العقد
(الى لافرتيني) ولكن، إن لها طفلا، ولم أعلم بذلك

لافرتيني:
هذا ليس ذا بال (يشير الى المحتضر)
بالنسبة له سواء، في حالته الراهنة

أم العريس:
هو! هل لي أنا أن أعيش بعد هذا العار،
نحن قوم شرفاء (تبدأ في البكاء)
ما لابني يوسوب حاجة أن يتزوج امرأة لها طفلا

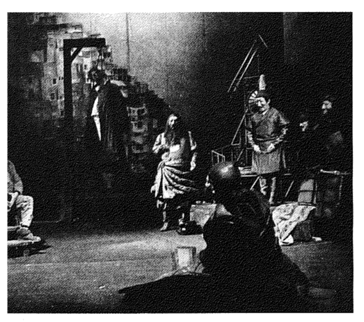
لافرتيني:
حسنا، سأزيد مائتي قرشا على المبلغ المتفق،
لقد تعهدت لك كتابة أن ترثي المزرعة، بشرط أن يسمح لها بالاقامة هنا عامين

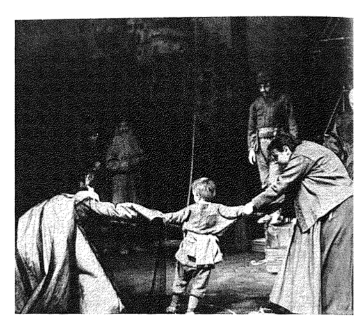
الأم: (تجفف دمعها)
هذه لا تكاد تكون مصاريف الجناز
اني آمل أن تعاونني حقيقة في العمل . . .
ولكن أين الراهب؟
لعله لم يذهب الى نافذة المطبخ، إن تنسمت القرية أن يوسوب يحتضر حضرت بأجمعها.
يا الهي، سأذهب لاحضاره، ولكن لا يجب أن يرى الطفل.

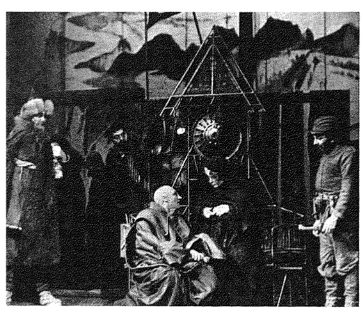
لافرتيني:
سأتخذ الحيطة حتى لا يرى الطفل،
ولكن لماذا راهبا وليس كاهنا؟

الأم:
هذا سواء، لقد أخطأت ودفعت له نصف الأتعاب قبل







« مسرحية دائرة الطباشير القوقازية »

الصورة الأولى: زوجة حاكم المدينة في القصر، تحمل قناعا نصفيا، وترتدي ملابسها بمساعدة احدى الوصيفات، وتجمع حليها وملابسها النفيسة، ونرى خادمتين (آسيا وجروشه) تعدان حقيبة كبيرة. فزوجة الحاكم تزمع الرحيل بعد أن انتشرت الاضطرابات في المدينة، وقتل الثوار زوجها. (في دور زوجة الحاكم هيلينه ڤايجل، ممثلة مسرح برلينر انسامبل الشهيرة.)

الصورة الثانية والثالثة: في قمة الاضطرابات والفوضى يُنصَّب عابر السبيل ازدك قاضيا شعبيا. ويقول برخت عنه: « اعطيت لأزدك تلك الصفات غير الأخلاقية والملامح الأنانية والطفيلية التي جعلت منه أكثر القضاة انحطاطا وانحلالا ... وهو يطبق القوانين البورجوازية بطريقة مهلهلة تستهدف أولا وأخيرا صالحه هو وحده ... على انه يشبه الشخصيات الحكيمة في أعمال شكسبير التي تتنكر في أدوار الحمق ... » فهو على أية حال صادق رغم كل شيء في احكامه، ويسمى لذلك قاضي الضعفاء والمغلوبين (في دور أزدك الممثل ارنست بوش).

الصورة الرابعة: العرس

جروشة تقبل الزواج من فلاح يحتضر حتى تحصل على « الأوراق الرسمية » التي تمكنها من الاحتفاظ بالطفل ميشل الذي تركته أمه زوجة الحاكم وهربت. في المنظر « الراهب » بعد أن اتم العقد وفي يده زجاجة خمر، ونساء القرية اللاتي قدمن للتعزية، والموسيقيون الذين حضروا لإحياء حفل العرس.

أهم أدوار المسرحية هو دور جروشة. ويقول برخت: « الأساس في القضية ليس هو حق الخادمة في الطفل، وإنما حق الطفل في أم مناسبة له » وعلى جروشة أن تبرز بشخصيتها تفوقها على الاخطار التي تواجهها، وتفوقها على نفسها في تفضيلها في النهاية لصالح الطفل على مصلحتها وسلامتها المباشرة.

الصورة الخامسة: ازدك يتنقل عبر البلاد، ونرى بعض الخيالة يحملون له كرسي القضاء.

الصورة السادسة: جروشه أمام القاضي ازدك متهمة بخطف ابن زوجة الحاكم.

لتحديد الأم « الحقيقية » يقرر ازداك إجراء تجربة دائرة الطباشير.

فترسم دائرة بالطباشير على الارض، ويقف الطفل وسطها ويطلب من المرأتين أن تحاول كل منهما جذب الطفل ناحيتها، ومن المفروض أن يكون للأم الحقيقية قوة تمكنها من جذب الطفل اليها.

ولكن جروشه تمسك بذراع الطفل ثم تتخلى عنه مخافة أن تؤذى الطفل. وعلى الأثر يصدر ازدك حكمه ببقاء الطفل مع جروشه، ويأمر بمصادرة املاك زوجة الحاكم وتحويلها الى حديقة اطفال. فالأم الحقيقية في عرف ازدك هي التي تجسم « الأمومة » الحقة.

عقد الزواج، مما ترتب عليه أنه ذهب الى الحانة
(الأم تخرج)
لافرتيني (يوجه حديثه الى شقيقته ويشير الى المريض):
ألا تودى أن تزينه؟
(جروشه تهز رأسها نفيا وتضم ميشيل اليها)
لافرتيني:
انه لا يبدى أدنى حركة،
عسى ألا نكون قد تأخرنا في الحضور.
(يصمتون - من الناحية الأخرى يدخل بعض الجيران ويتخذون أماكنهم بجوار الحائط، ثم يبدأون في الدمدمة بالصلاة . . . الأم تدخل بصحبة الراهب)
الأم: (الى الراهب بعد دهشة غضب)
ها نحن (تنحني للضيوف) عفوا، رجاء أن تصبروا لحظات قليلة.
إن عروس ابني قد حضرت على غير انتظار من المدينة
لا بد من إتمام عقد زواج طارىء.

(تدخل مع الراهب الى حجرة المريض)

كنت على يقين بأنك ستذيع الخبر

(موجهة الحديث الى جروشه)

يمكن أن يتم الزواج سريعا
ها هي الوثيقة، أنا وشقيق العروسة . . .

(لافرتيني يحاول أن ينسحب الى الخلف بعد أن أخذ ميشيل من جروشه. الأم تشير اليه بالابتعاد)

أنا وشقيق العروس شهود العقد

(جروشه تنحنى أمام الراهب وتتقدم معه الى مضجع المحتضر.
الأم تزيح ستار الفراش.
الراهب يتلو عقد القران بطريقة آلية روتينية.
الأم تشير الى لافرتيني بدون انقطاع بأن يبتعد مع الطفل.
لافرتيني يحاول أن يهدىء الطفل الذي يبدأ في البكاء.
جروشه تنظر الى الطفل ولافرتيني يلوح لها بيد الطفل)

الراهب:
هل أنت مستعدة أن تكوني زوجة مطيعة طيبة ومخلصة لهذا الرجل وأن تتبعيه حتى يفرق بينكما الموت؟
جروشه (تنظر الى الطفل):
نعم.
الراهب (الى المحتضر):
وهل أنت مستعد أن تكون زوجا طيبا راعيا لهذه المرأة حتى يفرق بينكما الموت؟

(المحتضر لا يعطي جوابا. الراهب يكرر سؤاله وينظر الى المجتمعين)

الحماه:
طبيعي انه مستعد
ألم تسمع ردة «نعم»؟
الراهب:
حسنا، فلنعلن إتمام هذه الزيجة.
ولكن ماذا أمر المسحة الأخيرة؟
(مسحة المريض بالزيت المقدس قبل الموت)
الحماه:
ليس لدي مليما آخر
لقد كان الزواج باهظ الثمن
والآن لا بد أن أهتم بالضيوف
(الى لافرتيني)
هل قلنا سبعمائة قرش
لافرتيني:
ستمائة فقط (يدفع)
لست راغبا في مجالسة الضيوف والتعرف عليهم.
وداعا يا جروشه، وعندما تزورني شقيقتي الأرملة ستقابلها زوجتي بالترحيب،
وإلا فالأمر بالنسبة لي غير لطيف
(يذهب)
(المعزون ينظرون اليه أثناء ذهابه دون إهتمام ما)

الراهب:
هل لنا أن نسأل عن أمر هذا الطفل؟
الأم:
هل هنا طفل؟
اني لا أرى طفلا ما، وأنت لا ترى طفلا ما، مفهوم،
وإلا فاني قد رأيت أشياء كثيرة في الحانة.
تعالوا الآن!

(يدخلون الحجرة الأخرى، بعد أن هدأت جروشه الطفل وأجلسته على الأرض. الحماة تعّرف الضيوف بجروشه)

الحماة:
هذه هي زوجة ابني، لقد كفل لها أن ترى يوسوب الغالي حيا في لحظاته الأخيرة.
احدى السيدات:
انه يرقد الآن منذ عام، أليس كذلك؟
عندما ذهب ابني وسيلي الى الجندية كان يوسوب في وداعه.
سيدة أخرى:
أليس هذا شيئا مروعا،
قناديل الاذره على الأعواد، والفلاح في الفراش.
ولكن هذا خلاص له، طالما أن آلامه قد انتهت. هذا ما أقواله.
السيدة الأولى (تتحدث بود):
في أول الأمر اعتقدنا أنه قد التزم الفراش تفاديا للخدمة بالجيش، أنتم تفهمون ما أعني. والآن ها هو يقارب نهايته.
الأم:
اجلسوا واطعموا من الفطائر

(الأم تومىء الى جروشه . . . يحملان سويا لوحة عليها فطائر. الضيوف يجلسون على الأرض ومعهم الراهب ويبدأون حديثا خافتا)

فلاح (الراهب يناوله زجاجة خمر كان يخبئها في سترته):
أتقول أن لها طفلا؟
أين وقع ذلك ليوسوب؟
سيدة ثالثة:
على أية حال، من حظها السعيد أن وجدت الستر،
ولو أن الزوج في هذه الحالة عاثر الحظ.
الحماة:
ها هم الآن يثرثرون بينما يلتهمون فطائر الحداد،
وإن لم يقض نحبه اليوم، فغدا أعد غيرها
جروشه:
أعدها أنا.
الحماة:
مساء أمس . . . عند مرور رجال الخيالة من هنا عدت الى المنزل، فماذا وجدت؟ . . . يوسب يرقد كالميت . . . ولهذا أرسلت لكم . . . إذ أتضح لي أنه لم يعد فيه أمل

(تذهب)

الراهب:
أعزائي ضيوف العرس والحداد!
في تأثر عميق نقف أمام مضجع الميت وفراش العروس،
فالمرأة تجد القرين،
والرجل يجد المكان الأخير،
قد اغتسل العريس،
والعروس تنتظر على لهف . . .
ما لأقدار الإنسان،
رب إنسان يقضي نحبه،
حتى يجد الستر والأمل،
ورب إنسان يتزوج حتى يعود الجسد الى التراب الذي منه خلق. آمين.

الحماة: (تسمع حديث الراهب)
هذا هو الانتقام.
ليتني لم أسع الى هذا الراهب الرخيص،
فلو دفعت أكثر لحصلت على آخر سلوكه أفضل.
في القرية المجاورة كاهن يشاع عنه انه قديس،
ولكنه يكلف بالطبع ثروة.
فالكاهن الذي يأخذ خمسين قرشا ليس له هيبة ما،
ومقدار تدينه يوازى خمسين قرشا فقط ولا أكثر،

حينما قابلته في الحانة كان يلقي خطابا ويصيح :
« لقد انتهت الحرب ، احترسوا من السلم ! »
(الى جروشه)
فلندخل الى الضيوف
جروشه (تعطي ميشل قطعة من الفطائر) :
كل وابق ساكنا يا ميشيل ،
نحن الآن أناس محترمون .

(يحملون اللوحة التالية الى الضيوف . . . المحتضر يرفع رأسه وينظر اليهما ثم يخفضها مرة ثانية . . . الراهب يسحب زجاجتي خمر من سترته ويعطيها للفلاح الذي يجلس بجانبه . . . ثلاثة موسيقيون يدخلون)

الأم (الى الموسيقيين) :
ماذا تريدون هنا بهذه الآلات؟
الموسيقي :
أليس الأخ أنستسيوس هنا؟ (الى الراهب)
ألم تقل لنا بأن هنا عرسا؟
الأم :
ماذا ، أتحضر لي ثلاثة معا؟
ألا تعلموا أن هنا رجلا يحتضر؟
الراهب :
هذه بدون شك مهمة مغرية للفنان ،
فالمطلوب نغم جزل خافت مطبق
أو رقصة حداد صاخبة تهز الأعطاف .
الأم :
اعزفوا على الأقل ، فليس من المستطاع الحيلولة بينكم وبين الطعام .

(الموسيقيون يعزفون ألحانا مختلطة ، النساء تقدمن الفطائر)

الراهب :
البوق يئن أنين الأطفال
ماذا تقرع في هذا العالم الكبير أيها القارع الصغير؟
الفلاح (بجانب الراهب) :
ماذا لو هزت العروس الأعطاف . . .؟

(يغني)
روضة الحسن ارتضت رجلا مسن ،
وقالت : ما المقتضى إلا الزواج .
وإن خف بها طرب الفؤاد
إنسلت من عقد الزواج ،
كيف يكون الوصال؟

(الحماة تدفع بالفلاح السكير الى الخارج
الموسيقى تتوقف . . .
الضيوف في حرج . . .
فترة صمت)

الضيوف (بصوت عال) :
هل علمتم الخبر الأخير لقد عاد الأمير الكبير والصراع ناشبا بينه وبين الأمراء الآخرين . . .
ولكن شاه ايران - كما يروون - أعاره جيش كبير ، حتى يستطيع إعادة النظام في جروزينين
يا للأمر العجب !
أليس شاه ايران عدو الأمير الكبير . . .؟
ولكنه أيضا عدو الفوضى ، على أية حال فالحرب قد انتهت ، وجنودنا في الطريق
(جروشه تترك لوحة الفطائر تسقط من يديها)
احدى النساء (الى جروشه) :
ماذا بك : ألست بخير؟
هذا بسبب الانفعال الكبير من أجل يوسوب الحبيب
اجلسي واستريحي يا عزيزتي
الضيوف :
والآن تعود الأمور الى ما كانت عليه .
ولكن الضرائب سترتفع لدفع نفقات الحرب .
جروشه : (بضعف)
هل قال أحد أن الجنود قد عادوا؟
رجل :
أنا .
جروشه :
غير معقول
الرجل (الى احدى النساء) :

أريها الشال، لقد اشتريناه من أحد الجنود.
انه مصنوع في ايران
جروشه (تنظر الى الشال):
هل وصلوا؟

(فترة صمت طويلة، جروشه تركع، كما لو كانت تريد أن تجمع الفطائر، وتبدأ في الصلاة)

الحماة:
ماذا أصابك؟
ألا تودي الاهتمام بضيوفنا؟
ماذا يعنينا من أمر هذه السخافات في المدينة؟
الضيوف:
الجنود يعرضون أيضا سروج فارسية للبيع؟
وبعضهم يستبدلها بالعكاكيز.
الحرب يكسبها الكبار
أما الصغار فيدفعون الثمن في كل الحالات
على الأقل قد انتهت الحرب.
(المريض ينهض من فراشه ويسترق السمع الى الحديث)
ما نحتاج اليه هو طقس جيد لمدة أسبوعين، فأشجار الكمثرى تحمل هذا العام القليل من الثمار
الحماة: (تقدم بعض الفطائر)
تذوقوا، كلو بالهنا، فهناك المزيد.

(الحماة تحمل لوحة الفطائر الفارغة الى الحجرة المجاورة. تنحني الى الأرض لحمل لوحة جديدة دون أن ترى المريض الذي يبدأ التحدث بصوت أجح):

كم من الفطائر ستسدي بها هذه الحلوق؟
هل لدي سيالة فلوس؟

(الحماة تلتفت مذعورة وتحملق شاردة الفكر الى المريض)

قالوا قالوا . . . أن الحرب قد انتهت!

السيدة الأولى (في الغرفة تتحدث مترددة الى جروشه):
هل للشابة الصغيرة رجلا في الجيش
هذا نبأ طيب
فالجنود قادمون . . . كيف؟
يوسوب:
لا تحملقي هكذا . . . أين هذا الشخص الذي علقته برقبتي كعروس؟

(الأم لا تعطي جوابا
المريض يترك الفراش ويسير بجلبابه القصير الى الغرفة الأخرى، الأم تتبعه مرتعشة تحمل الفطائر)

الضيوف: (ينظرون اليه ويصرخون في فزع)
المسيح، العذراء . . . يوسوب
(الضيوف ينهضون والنساء تندفعن الى الباب، جروشه في وضعها السابق تدير رأسها وتحملق في المريض)
يوسوب:
طعام الحداد . . . هل يروق لكم . . . اذهبوا قبل أن أجلد ظهوركم.

(الضيوف يغادرون المنزل)

يوسوب (الى جروشه):
هذه ضربة لم تكن في الحساب . . . كيف؟

(المغني)
يا للربكه . . . يا للدبكه،
الزوجة تعلم أن لها زوج،
بالنهار الطفل وبالليل الرجل،
والحبيب في الطريق.

(ترجمة ناجي نجيب)

هلدجارد اورنر

الظل وخيال الظل

بدون ضوء لا يوجد ظل، ولا بقاء للظل منفصلا عن مصدره. بهبوط الظلام يتلاشى الضوء والظل معا. تمتص الأجسام الجزء الأكبر من الضوء الواقع عليها، وتلفظ البقية في صورة الظل. فالظل ليس سوى صورة، ولا يمكن أن يكون الأصل. لا يجسم الظل الوجود الحقيقي وإنما انعكاسا منه. ويبقى الظل ببقاء الشيء، ويزول بزواله، ولذا تعلق باللفظ عامة صفة النقص، وشبهة الوضاعة وقلة الشأن.

ازدواج الظل

يجمع الظل بين خصائص الضوء وخصائص الظلام، ويلمس قضية الخير والشر ومشكلة المعرفة والجهل .ولذا كانت صلاحيته للتعبير عن الظواهر المزدوجة والوظائف الثنائية. أولت مباحث الدين والفلسفة ظاهرة الظل عنايتها، وعرض لها أفلاطون في «أمثولة الكهف» في بداية الكتاب السابع من جمهوريته. يصور سقراط ـ الذي يجري أفلاطون على لسانه أمثولة الكهف ـ مجموعة من الناس تعيش في مسكن تحت الأرض أشبه بالكهف وقد قيدت أقدامهم وغلّت رقابهم بحيث لا يستطيعون إلا النظر الى الأمام ليروا ما يواجههم. خلفهم تتوهج نار من بعيد، بين النار وبين ظهور ساكني الكهف يمر أناس حاملين مختلف الأشياء، من جرار وتماثيل وغير ذلك، وتنعكس ظلالهم على حائط الكهف، فهؤلاء المساجين لا يرون من الأشياء إلا «الظلال» التي تلقيها النار على حائط الكهف المواجه لهم، ومن الطبيعي ـ بحكم العادة وبحكم هذه الظروف ـ أن ينظروا الى هذه الظلال على أنها موجودات أو أنها هي الوجود، وأن يسترشدوا بهذه الظلال في حياتهم. في حين أن هذه الظلال ـ كما يرى أفلاطون ـ ليست إلا انعكاسا للأفكار أو «المثل» الحقيقية. ونحن إذ نجري وراء هذه الظلال، نبحث في الواقع عن النور نفسه، أو عن الحقيقة والمعرفة. ولكن طريق المعرفة الحقة طريق وعر شاق، فهو يفترض تحرر الإنسان من قيود العادة وتحرر العين من قيود الظلال وقيود الظاهر.

من التعابير المألوفة عن أفلوطين (٢٠٣ ـ ٢٧٠)، مؤسس الأفلاطونية الجديدة، تعبير «الصورة والظل»، ويصف أفلوطين المادة بأنها ظل، وأنها فقدان الروح. ويبدو في هذا التفسير أثر مذهب الغُنُوصيَّة Gnosis (الذي زعم أصحابه أن المادة أشبه بسجن زجت فيه الروح). حاول أصحاب مذهب الغنوصية تفسير الظلام في العالم، فقالوا: إن الظل هو انعكاس لضوء الحقيقة الذي يحجبه ستار عن الأعين، وكلما ابتعدنا عن هذا الستار تكثف الظل الى ظلام.

ينسب المعتقد الشعبي الى الظل قوى سحرية، مثل الشفاء من المرض ومن العقم، ومنح السلامة والخير. قال ملاك البشارة الى العذراء مريم: «مُبَارَكة أنتِ في النساء . . . الروح القدس يَحلُّ عليك وقوة العليّ تُظللك». وفي أعمال الرسل نقرأ أن سكان أورشليم كانوا يحملون مرضاهم «خارجا في الشوارع ويضعونهم على فُرُشٍ وأسرةٍ حتى إذا جاء بطرس (الرسول) يُخيِّمُ ولو ظله على أحد منهم. واجتمع جمهور المدن المحيطة الى أورشليم حاملين مرضى ومعذبين من أرواح نجسة وكانوا يبرأون جميعهم».

يستخدم الظل منذ القدم كمقياس للضوء، وبالتالي لتحديد الوقت. ويستطيع الفلاح في الحقل معرفة الوقت من طول ظله. وتُستخدم المسلة المصرية القائمة في ميدان بيترز بروما حتى الآن لقياس ساعات النهار. وقد صممت الساعات الضخمة الموضوعة في واجهات الكنائس والمباني الهامة في القرون الوسطى والمعروفة بالساعات الشمسية وفقا لمبدأ عمود الظل.

الظل أشبه بستار لحجب أشعة الشمس وللحماية من

القيظ. ويقال: ما أظلك كالشجر، والظليلة هي الروضة الكثيرة الأشجار، واستظل شجرة أي تفيأ ظلها. ومن يعيش في الظل يعيش في رفاهة ووفرة. وحين يبحث التائه الشريد عن الظل فهو يبحث عن المأوى والأمان. على أن المعتقد الشعبي كثيرا ما ينسب الى ظل بعض الأشجار تبعات سيئة، خاصة شجرة الجوز وشجيرات البيلسان، فتنسب اليها في الأساطير والأغاني الشعبية الأوروبية صفات سحرية غريبة. كلما ابتعد الظل عن مصدره وهو الضوء، ازداد تعبيرا عن الظلام والسواد. فالظلال تتحول الى أشباح والى أشكال مفزعة. فالظل يحجب هنا الضوء ويفسد الوضوح، ويصبح انعكاسا لنوازع مجهولة ولعوالم دفينة غامضة، ويصير مجالا للخرافات وتعبيرا عن الأخطار التي تحدق بالإنسان (خاصه في حالات الفصام وازدواج الشخصية).

صفات الظل

يصاحب الظل كل إنسان بمفرده، وكأنه يشير خفية الى ذاته الأخرى. والظل شيء صامت عابر، وفي نفس الآن صورة ثابتة شجية للشخصية الإنسانية. وغالبا ما تستخدم الجماعات البدائية تعبيرا واحدا للروح والظل. فالظل في عرفهم هو البديل الذي يمثل الروح وحياة الفرد. وتعلق بالظل الكثير من التصورات الخرافية. فما يصيب الظل يصيب صاحبه في اعتقاد الناس. والرجل بدون ظله هو نصف نفسه فحسب، قد أصابته العنة، أو قد فقد مقومات وجوده الحقيقي أو هو مهدد بالفناء. يُطلق على عالم الأموات في الأساطير «عالم الظلال». فبالموت يضيع الظل، ويتحول الأموات ذاتهم الى ظلال، تملأ الأحياء إن عادت بالفزع. ووفقا لاعتقاد المصريين القدماء يستطيع ظل الروح (الكا) الانفصال عن صاحبه أثناء النوم والتجوال في الأرجاء.

تستخدم الأمثلة الشعبية مفهوم «الظل» كأداة من أدوات التعبير. فيوصف كل ما هو غامض، غير واضح المعالم، بأنه كالظل أو الطيف، ويُشبَّه بصور الحلم التي تتراءى لنا ثم تزول سريعا. ويقال: إن حياتنا أشبه بظل أو شبح عابر، أو كما يقول هوراس «لسنا سوى ذرات وظلال» ومن يعيش على هامش الحياة يعيش حياة الأشباح والظلال. فالضوء والظل يقابلهما في هذه الأقوال الخير والشر، والسعادة والبؤس، والبياض والسواد.

خيال الظل

لهذا الفن القديم جاذبية خاصة، لا تتوفر للكثير من الفنون الحديثة. ومنبعها هو الجمع بين الإفصاح والكتمان، وبين الحركة والتجسيم والتجريد، وبين الخشونة والسخرية من جانب والخفة والخيال من جانب آخر. فخيال الظل بطبيعته فن المجاز والتورية وهو فن أدبي وتصويري استعراضي في نفس الوقت، ويزاوج بين التمثيل المباشر وغير المباشر.

لمسرح «خيال الظل» دلالات ميتافيزيقية، عبر عنها عمر الخيام في إحدى رباعياته بقوله:

«هذا العالم الذي نتحرك فيه
شبيه بفانوس مسحور
الشمس هي الضوء والعالم هو الفانوس
ونحن نتحرك أشبه ما نكون بالظلال»

«خيال الظل» هو المصطلح المتداول في العربية لـ«ظل الخيال». ولهذا القلب في التعبير مغزاه، فهو يشير الى أصل الخيال المنعكس على شاشة العرض وهو الظل ومصدره الضوء الواقع على الشخوص التي يحركها اللاعب خلف الستار. ولتعبير «خيال الظل» دلالة وجدانية قديمة، فهو يشير الى نهائية الحياة وقصر البقاء، فمآل كل شيء الى الزوال، أو كما يقال للعزاء: بقاء قليل ودُنيَا دُوَلٌ. تعبر عن ذلك الأبيات التالية التي اختلف في نسبتها (ومعنى تعبير بابة هو على الأرجح مسرحية أو فصل مسرحي تمثيلي، والجمع بابات):

رأيت خيال الظل أعظم عبرة
لمن كان في علم الحقائق راقي
شخوصاً وأصواتا يخالف بعضها
بعضاً وأشكالا بغير وفاق
تجيء وتمضي بابة بعد بابة
وتفنى جميعاً والمحرك باق

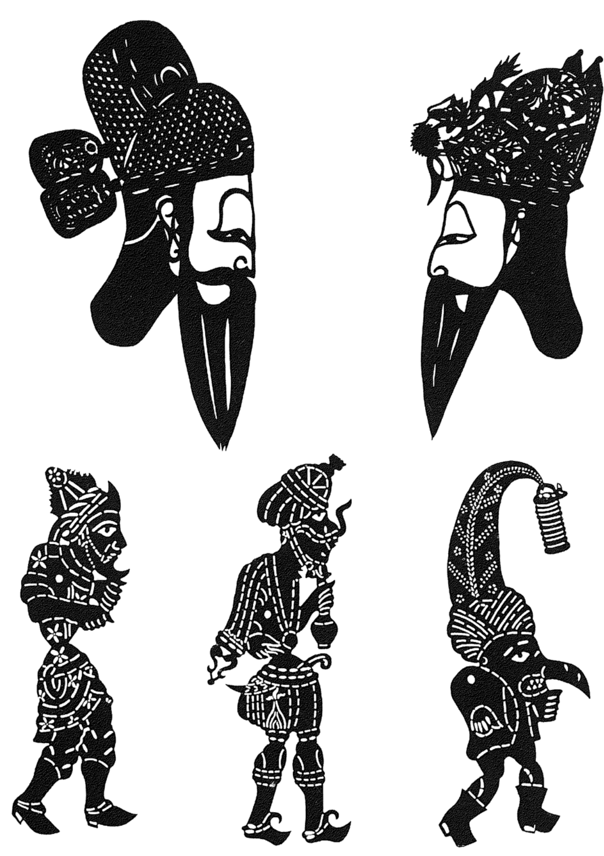
(ابن إياس: بدائع الزهور ٣٤٧/١)



من فيلم «مغامرات الأمير احمد»
من انتاج لوته رينيجر . دار ارنست فاسموت للنشر ، برلين ١٩٢٦ (توبنجن ١٩٧٢) .



علاء الدين يحي دينارصاد
من فيلم « مغامرات الأمير احمد »



أعلى: اشكال خيـال الظل . من الصين . القيصر تشبخ وانج وهزى لى
أسفل: قراقوز تركي . شـارب وقزم

ولسنا بصدد السؤال عن موطن الخايلة الأصلي، فقد تراوحت فيه الأراء بين الشرق الأقصى وبلاد الهند، من هـذا المصدر انتقل عبر إيران إلى البلاد العربيـة والى الغرب. وقد سادت الخايلة العالم العربي في القرون الماضية وكان لها جمهور شعبي كبير، تشهد على ذلك التمثيليات الظلية لشمس الدين بن دانيال، أشهر المتعاطين لهذا الفن في العالم العربي. وابن دانيال الكحال موصلي الأصل، ولد بأم الربيعين سنه ٦٤٦ هـ، وهاجر الى مصر سنة ٦٦٥ هـ في عصر الملك الظاهر. وافتتح دكانا في باب الفتوح بالقاهرة يطبب فيه العيون. وتعد بابات ابن دانيال («طيف الخيال» و«عجيب وغريب» و«المُتَيَّم والضائع اليتيم») من مصادر التاريخ الاجتمـاعي في مصر في العصر المملوكي، فهو يعرض فيها لحياة الناس في عصره من منظور الطبقات الشعبية، أي من منظور «العـامة» لا «الخاصة». وقد لفت نظر الباحثين الرواد في هذا الفن (مثل جورج يـاكوب George Jacob وبول كاله Paul Kahle . . .) مـا تحويه نصوص مخايلات ابن دنيال من أساليب الأدب المكشوف الإباحي الذي يوغل في الفحش ويستفيض في حديث الجنس ومسـالكه السوية وغير السويـة. وقد اجتهد محققو النصوص في تنقيحهـا وتخليصها من هذه الفقرات. ولم يتعرض أحد حتى الآن لهذه الظاهرة بالتفسير، وإن اعتبرت من باب الإضافة والتحريف والابتذال من جانب الرواة. وأيا كان الأمر فطبيعة المخـايلة كفن يقوم على التضمين والاختفاء خلف الصورة والقول قد عرضته لهذا الاستغلال والمسخ، وجعلته أداة طيعة لإشباع جموح الجنس المحبط. غير أن الخاصية الأساسية لخيـال الظل، وهي اللامبـاشرة والتخفي، قـد أكسبته أيضا قـدرة فائقـة على تصوير الواقع بظلالـه ونقائصه. لم يعش فن الخايلة عالة على هبات الحكام وأصحاب القصور، وإنمـا على حاجات الجماهير الشعبية في الأسواق والموالد والمناسبـات، فهو متنفس للعـامة، وإن استمتعت بـه أيضـا الخـاصة. وطبيعة خيـال الظل تملي عليه الميل الى المبالغة في التصوير، لإبراز الشخوص والمواقف . . . وهو يهدف الى المتعة والترويح ويعمد لذلك الى السخرية والهجو والإغراب، وحين «يتحامق» ابن دانيـال، يكاد يصور لنا الحياة والأشياء، كما يصورها لنا في عصرنا الحاضر أدب اللامعقول ومسرح العبث. ولعل بابه ابن دانيال «عجيب وغريب» تفصح لنـا عن خصائص الخايلة العربية، فهي أشبه باستعراض ساخر لخليط مثير من غريب الحرف والفنون التي يتعاطاها العامة في الأسواق في سبيل العيش (الـكـداء والواعظ واللاعب بـالحيـات والثعابين . . . والحاوي وقاريء الطلوع ومروض الأسود ومروض الفئران والقطط وبالع السيوف والمشعوذ والجمـال . . . الخ) وتشمل الشخوص أيضا الحيوان والجماد (الفيل والجمل والسيف والطرطور . . .)، وتبرز هذه الشخوص تباعـا لتتحدث عن نفسها وحالها ومعاشها فى شعر ونثر مسجوع. وقـد تعرض خيـال الظل في فترات عـديـدة للإنكار والنقد من جانب الحكام وبعض الفئات المحافظة، وعدّ بدعة وشعوذة، ومن هؤلاء الظاهر بيبرس، كما يقول ابن إياس.

انتقل خيال الظل الى أوروبا في القرن السابع عشر، وإن تفاوتت معرفة البلدان الأوروبية بالمخايلة. على أن المخايله لم تلق من الاهتمـام الدائم في بلدان أوروبا ما لقيته في الشرق. وكان الحماس لهذا الفن الوارد حماساً موسمياً، يبلغ الذروة ثم يتراجع سريعـا. وجاءت السينمـا فأبعدته تماما عن دائرة الاهتمـام الجماهيري.

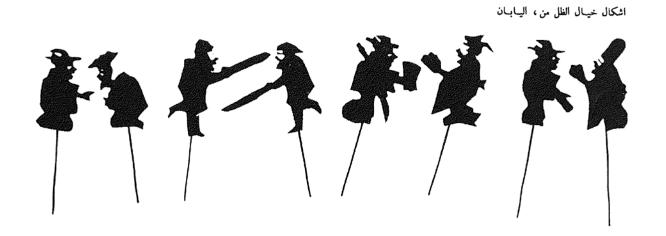
وجـد خيـال الظل في أوروبـا انعكاسا له فى نظرية تعبير الوجه Physiognomie التي أذاعها لافاتر Lavater (١٧٤١ ـ ١٨٠١). والمقصود بها تفسير الشخصية من خلال معالم وخطوط الوجه. في هذه النظرية يذهب لافاتر الى القول، بأنه لم يجد «إثباتا قاطعا يعول عليه عن صدق وموضوعية تعبير الوجه كما وجده في صورة ظل الوجه» Schattenriß وعلى أثر هـذه النظرية، التي اشترك جوتـه في صياغتها، كثر الطلب على صور خيال الوجه Silhouette، وقد صنع لهذا الغرض جهاز بسيط يسهل إنتـاج هذه الصور. ولكن نظريـة لافاتر لم تلبث أن انهارت وفقدت أهميتها، إذ أن تفسير لافاتر للظل كـان تفسيراً إيجـابيـا مبالغـا فيه ومتطرفـا.

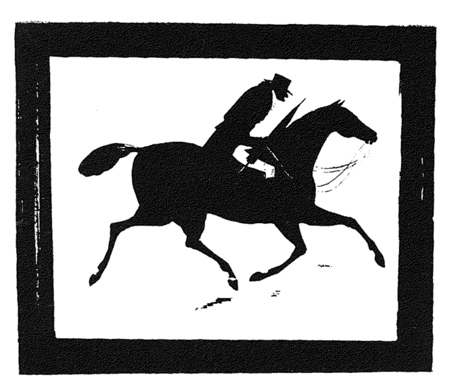
الظل فى فن التصوير والأدب

للظل تأثير عميق على فن التصوير منذ بدايات هذا الفن. فالظل يعكس الأشياء كمساحات مسطحة، ومن ثم كان تصويرها في هذه الصورة. غير أن الظل ضروري أيضـا

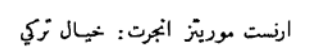
اشكال خيال الظل، من سيام، تايلاند

اشكال خيال الظل من، اليابان





نيللى كورتيس: خيّال من امريكا الشمالية.



ارنست موريتز انجرت: خيال تركي





امرأة مجهولة في فايمار في عصر جوته



بروفسور يوهان ياكوب اشبيلمان . درس جوته على يديه الكيمياء بمدينة اشتراسبورج



الفيلسوف فريدريش فيلهلم جوزيف فون شيلنج ، امام زنبقة



اميل بروتوريوس ، بيتر شليمل وفقا لرواية ادلبرت فون خاميسو التي تحمل هذا العنوان



دورله ياكوب رويكوف، بولينا،
عشيقان في بداية القرن التاسع عشر

لتصوير الأبعاد والأعماق. وهو ما نشاهده بوجه خاص في فن الباروك Barock في تصوير أعماق المكان وأعماق النفس. وقد أبدع رمبرانت Rembrandt في استغلال خصائص الظل للتعبير كما لم يبدع فنان قبله.
دخل الظل الى عالم الأدب من باب آخر، إذ ارتبط بالتعبير عن الإنسان وظله وعن ازدواجية الذات. وليس من الصدفة في شيء أن يلاقي الظل اهتماما خاصا في الأدب الإبداعي الرومانتيكي كوسيلة من وسائل تجسيم التمزق والصراع النفسي وانفصام الشخصية. ويصور أد لبرت فون شاميسو Chamisso في روايته «بيتر شلميل» Peter Schlemihl (١٨١٤)، و هوفمنستال Hofmanns-thal في قصته الخرافية «امرأة بدون ظل» Die Frau ohne Schatten (١٩٢٠) الإنسان حين يفقد ظله ويفقد نفسه كوحدة وكلّ متناسق. ويعبر شاميسو من خلال ذلك عمّا عاناه في غربته عن وطنه الأصلي من تمزق وانفصام وضياع. فبطل القصة شلميل يبيع ظله الى إبليس مقابل «كيس الحظ»، أي كيس الذهب الذي لا ينضب. ولكنه ما يلبث أن يكتشف الجانب الآخر لهذه الصفقة، فحيثما ذهب، يبث الرعب في النفوس ويثير الريب. وتضيع حياته هباءً في محاولة إخفاء هذا النقص، الى أن يتخلص من «كيس الحظ» في أعماق البحر، ويكرس حياته للبحث العلمي والدرس.
في رائعة جوته «فاوست» Faust وفي أوبرا استرافنسكي «تقدم المتهتك» The Rake's Progress نصادف الظل في صورة شخصية منفصلة ومستقلة عن الشخصية الرئيسية. يشير الظل الى الجانب المظلم والمقنّع من الشخصية. ويمثل الظل وفقا لنظرية كارل جوستاف يونج C. C. Jung الجانب الخفي اللاشعوري من الشخصية الواعية، ويتكون من تلك العناصر النفسية التي لا تجد متنفسا لها في نظام الحياة الذي يأخذ به الفرد نفسه، وتتجمع هذه

العناصر لتشكل تياراً مضاداً. «فالظل» يجسم وفقا لهذه النظرية السيكولوجية جميع الميول والاتجاهات التي لا يعترف بهـا الفرد. ومهمة التحليل النفسي هي رفع هذا «الظل» الى مرتبة الوعي. ويحتاج الفرد الى التوجيه الواعي حتي يتخلص أو يخفف من حدة التوترات التي يسببها الظل. على أن تقمص الفرد لظله يهدده بفقدان ذاتـه.

مراجع خيـال الظل باللغـات الأجنبيـة:

Georg Jacob, ,,Ein ägyptischer Jahrmarkt im 13. Jahrhundert", Sitzungsberichte der Münchener Akademie der Wissenschaften, 1910. 10 Abhandlungen.

– Geschichte des Schattentheaters im Morgen- und Abendland, Hannover 1925.

– 'Agil ad-Dīn al-Wā'iz bei Ibn Daniyal. In: Der Islam, vol. IV, 1913, S. 67–71.

Paul Kahle: Zur Geschichte des arabischen Schattentheaters in Ägypten, Leipzig 1909.

– Der Leuchtturm von Alexandria. Ein arabisches Schattentheater aus dem mittelalterlichen Ägypten, Stuttgart 1930.

– Das Krokodilspiel (Li'b at-timsāh), ein ägyptisches Schattenspiel; Nachrichten der Gesellschaft der Wissenschaft, Göttingen 1915, Nachtrag 1920.

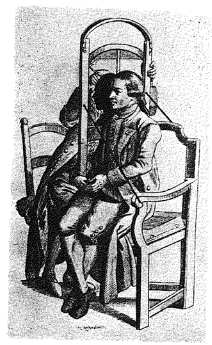
– Islamische Schattenspielfiguren aus Ägypten. In: Der Islam, Vol. I (1910), S. 264–299; II, S. 143–195; Orientalisches Archiv, III (1912), S. 103 ff.

– The Arabic Shadow Play in Egypt. In: Royal Asiatic Society's Journal, 1940, S. 21–34.

J. Landau: Studies in The Arab Theater and Cinema, Philadelphia 1958.

E. Littmann: Ein arabisches Karagöz-Spiel, in: ZDMG, Vol. LIV, 1900, S. 661–680.

Muhammad ibn Dāniyāl: Al-Mutaijam, ein altarabisches Schauspiel, für die Schattenbühne bestimmt. Erste Mitteilung über das Werk, von Georg Jacob, Erlangen 1901.



كرسى معد لعمل صور خيـال الظل
القرن الثـانى عشر

افتتاحية

«كانت بالامس قد امطرت مطرا كثيرا، ابتلت منه حتى عتبات البيوت فى الحوارى الضيقة. أما اليوم فانها كفت. لم تمطر ولا مرة واحدة ومع ان الشمس لم تطلع، وظلت طول النهار وهى غائبة، فان الجو كان اكثر دفئا، ومنذ قليل جاء المساء مبكرا».

- ١ -

- «ايه، انت خارج؟»

هكذا قال الأب الذى تجاوز الستين، ثم ابتسم.

كان يجلس على المقعد الكبير الموجود بالصالة، وقد ارتدى معطفه القديم فوق جلبابه الأبيض، واحد الصبية ينام على الكنبه القريبة. أما الأم فقد كانت تجلس الى جوار الكنبه الاخرى، على رقعة الفراء ذات اللون البنى المحروق، المفروشة على الكليم الصوفى بلونه الفاتح، واطرافه ذات الاهداب المعقودة، وامامها صينية من القيشانى الأبيض، وبعض الأكواب الزجاجية الفارغة. وكان الوابور لا يزال مطفأ.

- «سوف أذهب الى المقهى»

- «لا تخرج هكذا. الجو بارد»

عاد الى الحجرة مرة أخرى. ارتدى سترة رمادية ثقيلة. قال:

- «سلام عليكم».

وعندما كان ينزل الدرجات القليلة المفضية الى الساحة الصغيرة، الفتت الأم وهى تقول:

- «مع السلامه»

- ٢ -

كنت أحاول أن اكون حذرا. لأن أحد معارفى أخبرنى بالأمس أن والدته رأتنى وأنا أمشى فى الشارع وأتحدث مع نفسى دون أن يكون معى أحد من الناس. وكنت أشعر بالراحة لأننى ما زلت أذكر هذا الكلام.

- ٣ -

فى (الترولى باس)، كنت أريح ظهرى على الحاجز الحديدى الممتد حول مقعد السائق. وعندما اقتربنا من محطة (عمر الخيام)، تقدمت فتاة وقبضت بيدها على العمود المغطى بطبقة من البلاستك الرمادى، الممتد من درجة السلم حتى السقف المعدنى العالى، والذى يقسم فراغ المدخل الى قسمين. كما تقدم الرجل الذى يقف الى يسارى، وقبض بيده هو الآخر على نفس العمود الممتد. كانت المسافة بين جسد هذا الرجل وجسد هذه الفتاة مسافة واضحة. والمسافة بين يده الكبيرة المحمرة، ويدها الصغيرة البيضاء، مسافة اصبع أو اصبعين. وقبل أن يتوقف (الترولى باس) رأيت الخنصر المحمر وهو ينفرج بعيدا، واليد الكبيرة وهى تنحدر رويدا، ثم الأصبع وهى تلتف حول ابهام اليد الصغيرة البيضاء. وشعرت بهذه اليد وهى توشك أن ترتد الى أسفل. وشعرت بها وهى تردد، ثم رأيتها وهى تظل، والوجه البيضاوى وهو يلتفت الى الوجه الأسمر، والنظرة السريعة المتأملة. وعندما توقف

(الترولى) وانفتح الباب، هب الهواء وشعرت بالبرودة، ونزل الاثنان. كان هناك بعض الناس يقفون على رصيف المحطة المبتل. أسرعت الفتاة أمامهم. ودار هو من خلفهم وعندما تجاوزتهم قليلا تمهلت. وكان هو قد لحق بها، واقترب منها تحت الأشجار، وسار الى جوارها. وراح (الترولى باس) ياخذنى ويبتعد.

كان ميدان (سليمان)، الذى تحده جدران البنايات الكبيره العاليه والذى يتفرع منه المدخل المؤدى الى الميدان الكبير (ميدان التحرير)، غارقا فى ضوء المصابيح الكهربائية، وخاليا من العربات أو يكاد. وكانت اشارات المرور ذات المصابيح الخضراء والحمراء تعمل عند النواصى بصورة دائمة، تومض وتنطفىء، وفى كل الأرجاء القريبة والبعيدة، كانت جماعات من الناس الذين اختلفت ثيابهم وأعمارهم يلتمون فى حلقات يتوسطها شاب أو فتاة. أما الآخرون فقد كانوا يتجولون بين هذه الحلقات، وحول قاعدة تمثال (سليمان) باشا بسراويله الواسعة وسيفه المقوس، والى جوار المحلات المغلقة ونصف المغلقة، والجدران الرخامية المصقولة التى كانت الشعارات وعبارات التوضيح متباعدة عليها، وقد كتبت بطلاء لم يكن جافا الا أنه كان واضحا، وكان (أ. ص) يعبر ذلك الميدان متجها ناحية المدخل المؤدى الى الميدان الكبير، وراح يتقدم محاذارا حتى لايصطدم باحد من هؤلاء الذين كانوا يزحمون الارصفة. ولبرهة، علقت ساقة بصندوق حديدى قاتم موضوع أمام مدخل أحد المحلات المغلقة.

- ٥ -

انحرف (أ. ص) يسارا داخل الممر الجانبى القريب، حيث مقهى (ريش) مفتوح الأبواب وفى ذلك الممر الجانبى، كانت جماعات من الناس واعداد من الكراسى ذات المقاعد المشغولة بالقش الذهبى الناعم أو المغطاه بخشب الابلكاش المطلى باللون البنى الداكن، وعلى طول الجدار الخارجى للمقهى، كانت المناضد الخشبية مغطاه بملاءات من القماش القطنى المقسم الى وحدات زخرفية مشغولة بالخيوط الزرقاء والحمراء على ارضية ضاربة الى الصفار. سحب (أ. ص) كرسيا وراح يتقدم صوب منضدة قريبة من احدى نوافذ المقهى المفتوحة. وعبر هذه النافذة لاحت مجموعة اخرى من حواف المقاعد البنية واسطح المناضد المتقاربة، وثلاجة كبيرة موصدة ولها لوح من الزجاج الذى لا يسمح بالرؤية الجيدة. وعلى سطحها لفافة من الورق وآنية زجاجية مستطيلة بها حزمة من الزهور البرية الصغيرة. وهناك بدت الدرجات القليلة المفضية الى دورة المياه واضحة هى الاخرى. أما هنا، فلقد كان الجو اكثر برودة و(أ. ص) يجلس قريبا من تلك المنضدة التى التف حولها عدد من الشباب متقارب الاعمار. وكانت رزمة من الورق الأبيض غير المسطر موضوعة فى منتصف المنضدة ذات الغطاء القطنى المقسم، وأمامها ورقة وحيدة مخطوطة بسطور كتبت بقلم من الحبر الجاف وكان كل واحد منهم يمد يده الى هذه الرزمة ويأخذ ورقة ويطويها الى نصفين يضع بينهما ورقة أخرى من نفس الحجم ولكن من الكربون الأزرق الداكن ويكتب فيها وهو ينقل عينيه بينها وبين تلك الورقة الوحيدة المخطوطة. وبعد أن ينتهى، يضع القلم أمامه على حافة المنضدة، ويخرج ورقة الكربون من بين الورقة المطوية، ثم يقطع هذه الورقة الى نصفين، ويمد يده ويضعهما على كومة مكتوبة فى الجزء الداخلى من المنضدة. كان الواحد منهم يفعل ذلك اذا ما كان يجلس فى المقدمة. أما اذا كان يجلس الى الخلف قليلا مثل (أ. ص) فانه كان يميل برأسه فوق كتف الذى يجلس أمامه، وينقل عينيه بين الورقة المخطوطة هناك فى مقدمة المنضدة وبين الورقة المطوية التى كان يسندها على ركبة ساقه الموضوعة على الأخرى وعندما ينتهى كان يخرج ورقة الكربون ويقطع الورقة الى نصفين دون أن يترك القلم من يده التى كان يكتب بها، ثم ينزل ساقه، ويقف، ويميل بجسده فوق جسد زميله الجالس أمامه، ويضع الورقتين فوق الكومة المنتهية، ويمد نفس اليد الى رزمة الورق الأبيض غير المسطر، ويأخذ ورقة جديدة.

- ٦ -

كان رذاذا خفيفا. راحت رائحة الرطوبة تتزايد، حملها الهواء عبر النهر والأشجار المبتلة العالية، وكان الترولى باس، يهدى من سرعته.

- ٧ -

عندما انتهينا من كتابة الأوراق، ذهب اثنان منا الى الدكان لشراء خمسة أمتار من البفته البيضاء، ودواة من الحبر الأسود، وأخبرنى اننا سوف نذهب الى الميدان، ونتفرق فى كل ناحية، ثم نعطى لهم هذه الأوراق، وقال لى انه من الواجب على أن لا أعطى لكل واحد ورقة، ولكن الذى يجب على هو أن أعطى لكل مجموعة ورقة، لأن الأوراق ليست كثيرة لهذه الدرجة ولأن ذلك فى نفس الوقت لن يكون من الاجراءات العملية أو المفيدة، ثم اننى فكرت قليلا، ورأيت أن على أن أخبره بأننى أريد أن أذهب مع أحدهم لأننى لن استطيع الذهاب وحدى والقيام بهذا العمل. فطلب منى أن اطمئن لأن كل اثنين سوف يذهبان معا. وعندما أخذت نصيبى أخفيته داخل جيب سترتى، وتركنا المقهى وذهبنا كلنا الى المقهى الآخر الذى فى الميدان، ووقفنا أمامها لكى نتحدث مع بعضنا ومع بعض الأصدقاء الآخرين الذين كانوا يقفون هناك، وكان بينهم عدد من الناس الأجانب، ورأيت أحدهم يحمل آلة تصوير كبيرة. وعند ذلك لاحظت ان اسماء الافلام الملصقة على اللافتات الخشبية القريبة قد اضيفت لها كلمات جديدة غيرت من معناها ثم ذهب كل اثنان منا فى ناحية، وأنا ذهبت مع زميلى ووزعنا كل الأوراق التى كانت معنا، وعدنا مرة أخرى الى هذا المقهى الآخر، الذى فى الميدان.

- ٨ -

كان شاعرا ممتلىء الجسد، له سيقان قصيرة، ووجه مستدير ممتلىء يصعد الدرجات المفضية الى المدخل الكبير المضاء، وعلى نفس درجة السلم كانت امرأة صغيرة بيضاء ترتدى بنطلونا مائلا الى الصفار وفانلة صوفية ذات ياقة عالية وتتدلى من كتفها حمالة طويلة فى نهايتها حقيبة جلدية مربعة لها غطاء كبير ومرصع بقطع معدنية مستديرة ووراءها كان شاب طويل يصعد هو الأخر لم يكن مصريا. ويكتب الشعر ومتزوج من هذه المرأة الصغيرة البيضاء ذات العيون الكبيرة القلقة، ويضع على عينيه نظارة طبية ويرتدى سترة بنية مشقوقة من الخلف، وأرجل بنطلونه الداكن واسعة من أسفل حول حذائه القصير الأسود، وعلى مسافة أربع درجات الى اسفل من الناحية اليسرى، كان (أ. ص) واقفا ويديه فى جيوب سترته المفتوحة، يتفرج على الصور الفوتوغرافية المعلقة فى صف طويل والتى تمثل مشاهد حقيقية من المسرحية المعروضة، ثم انه التفت بعد أن انتهى من ذلك الى الناحية اليمنى، وراح يقرأ اسماء الممثلين والممثلات التى كتبت باللون الأحمر فى زجاج طويل مثبت على طول الجدار الزيتى المصقول، والذى يمتد مائلا على ارتفاع مترين تقريبا، بنفس ميل درجات السلم العريضة التى بدأ (أ. ص) يصعد عليها، حيث المدخل الزجاجى المفتوح.

اتجه الأربعة ناحية المدخل الجانبى القريب. راحوا يتقدمون داخل دهليز طويل مضاء، ثم هبطوا بعض الدرجات الحجرية التى أوصلتهم الى فراغ له سقف كبير منخفض ومحمول على عدد من الجدران البعيدة المظلمه وعدد من الأعمدة الخرسانية القريبة الثابتة، وعندما وصلوا الى الناحية الأخرى صعدوا درجا حديديا ينتهى بدهليز آخر له سقف مفتوح وارضية من الخشب ظلت تهتز تحت وقع اقدامهم المتمهلة انحرفوا يمينا وراحوا يرفعون بايديهم ستائر عريضة داكنة من القماش الثقيل الناعم، وكانت اصوات الممثلين والممثلات تأتى من وراء وكأنها الهمسات البعيدة داخل ذلك الفراغ المظلم وعبر هذه الستائر المدلاة. وظلوا يفعلون ذلك لفترة من الوقت. وعندما انحرفوا يسارا ظهر الضوء وارتفع صوت الكلمات والضحكات العالية وهى تأتى من مدخل حجرة جانبية نظيفة. اقترب الأربعة. كانت الممثلة الشابة المعروفة تجلس فى رداء حريرى أصفر وفى يدها سيجارة مشتعلة. وكانت الحجرة مزدحمة بعدد آخر من الجالسين والواقفين. اقتربت المرأة الصغيرة البيضاء الى الأمام صاحت الممثلة المعروفة مرحبة وقامت واقفة ووضعت يدها اليسرى على كتف الأخرى التى اقتربت منها، ورفعت يدها اليمنى بالسيجارة الى الناحية البعيدة وتبادلتا القبلات غير المسموعة، ثم تركتها وصافحت الثلاثة الآخرين، وعادت الى الجلوس وقد أفسحت لها مكانا وأجلستها الى جوارها. وكف الموجودون بالحجرة عن الكلام. مالت المرأة الصغيرة البيضاء على اذن الممثلة المعروفة وهمست لها بان هذا الواقف بينهم هو فلان زوجها. حينئذ تطلعت اليه الممثلة

الشابة ورحبت به مرة أخرى ثم دعتهما لزيارتها فى بعض الاحيان وتساءلت بصوت جاد عما وصلت اليه الامور هناك فى الخارج. تقدم منها الشاعر صاحب الوجه المستدير واعطاها ورقة التى كان قد اخذها من المرأة الصغيرة البيضاء فعل ذلك وهو يبتسم. قرأتها وسالت عن قلم. اخرج (أ. ص) قلما من جيب سترته وأعطاه لها. وقعت باسمها توقيعا واضحا. ومد احد الواقفين يده وتناول الورقة والقلم. قرأها ثم كتب اسمه تحت اسم الممثلة المعروفة. وكذلك فعلت فتاة ترتدى بنطلونا من قماش اسود لامع يكشف عن امتلاء ساقيها المستقيمتين وفانلة صوفية سوداء فى صدرها خطوط افقية خضراء وشعرها مشدود الى الوراء ومدلى على ظهرها فى خصلة كثيفة ناعمة. كانت ملامح وجهها دقيقة وعيونها واسعة وحالكة. مرة واخرى توقف الموجودون بالحجرة عن الكلام، الا ان عدد منهم كان يبتسم وفجأة اندفع احدهم الى داخل الحجرة لاهثا. كان ممثلا معروفا هو الآخر، ووجهه محمر من أثر المكياج، وفى مقدمة شعره الاسود خصلة صغيرة بيضاء، ويرتدى ثيابا واسعة ومزركشة من تلك التى لا يرتديها الناس فى مثل هذه الايام. تامل الواقفين، صاح:

- «أهلا. عاملين ايه؟»

- «عال. تحب تمضى؟»

-تناول الورقة وفردها على باب الحجرة المفتوح:

- «هات القلم»

- «طيب اقراها الأول»

وقع واعاد الورقة والقلم..

- «عن اذنكم. لازم ارجع دلوقت علشان اودع الأمير» ورفع يده امامه، وقال فى صوت خافت مشروخ..

«ها هو ذا قلب كبير قد تصدع، طاب مساؤك

يا أميرى الحبيب وحملتك الى راحتك الأبدية،

أسراب من ملائكة يرتلون».

وانزل يده، واضاف بلهجة مختلفة:

«ما الذى يدنوا بهذا الطبل منا؟»

وغمز بعينه اليمنى وهو يتراجع بظهره، ثم اختفى.

تصافح الجميع، ومشى الاربعة الى رواق جانبى قريب، نحو حجرة وحيدة صامتة، ذات مدخل خشبى مفتوح، كانت وراء صالة المسرح.

وصدى الاصوات يتردد فى الفراغ الكبير، عميقا وواضحا.

وكانت مرآة طويلة ومنضدة للزينة، ومقعد صغير.

وفى هذه الناحية القريبة، كانت طاقية معلقة، يتدلى منها شعر مستعار شعر كثنائى طويل، ناعم مثل الحرير.

وفى تلك الناحية البعيدة، كانت اريكة طويلة وحالكة، اريكة دون مساند وينتهى طرفها فى الركن الآخر. وفى ذلك الركن الآخر كان مشجب دائرى تتدلى منه أعداد كثيرة من الفساتين الحريرية مختلفة الالوان، التى امتصت قدرا من الضوء المنعكس. أما الملكة الأم فقد كانت هنا، تحت المصباح الصغير المدلى على شفتيها اصباغ حمراء، وفى خديها اصباغ حمراء، وفى عيونها الكبيرة، كحل كثيف اسود. ثوبها الحريرى الاخضر ضيق عند الصدر، وينسدل رحبا طويلا من حولها. كانت ترفع الورقة بيدها اليمنى وقد انحسر الكم الحريرى الواسع عن معصمها النحيل الابيض، بينما تلألأت حبات قليلة من ذلك التاج الفضى على شعرها الفاحم الململوم. لقد مدت يدها الى ناحية وتناولت القلم المكشوف، وكتبت اسمها على تلك الورقة التى لوثتها الأيدى.

«ليتقدم أربعة من رؤساء الجيش

ويحملوا هاملت الى المنصة كجندى

ارفعوا الجثمان. مشهد كهذا

خليق بساح القتال، ولكنه هنا فى غير موضعه

اذهب ومر الجنود باطلاق المدافع».

ومن بعيد، عبر الجدران الخشبية، والستائر الثقيلة الناعمة، سمع دوى القذائف، وجاء صوت التصفيق مسموعا، كأنه آلاف الأقدام الحافية تدرج على أسفلت بارد مصقول. زمنا، ثم انها رفعت وجهها القديم المألوف وراحت تبتسم، ولكن بدموع.

- ٩ -

كانوا يتكدسون. مئات الأجسام. مئات الوجوه البيضاء والسمراء. كانوا يتشبثون بحافة الرصيف وهم يتماسكون ويتمايلون أمام ضغط الجموع التى تتدافع من ورائهم بينما هى تشب على أطراف الاقدام. وفى عرض

الطريق الكبير كان عدد من الأولاد والبنات يتراجعون بظهورهم وهم يهتفون ويلوحون بأيديهم ثم زحمة شديدة من الشباب الصغار تتقدم صوبهم مرددة الهتافات التى راحت تتصاعد مدوية بين الجدران الرخامية المصقولة.

- ١٠ -

عندما بدأوا يغنون نشيد سيد درويش «بلادى بلادى» لم نكن قد انصرفنا بعد. وعندما حاولت أن أغنى معهم لم اتمكن. لقد حاولت كثيرا وقلت لنفسى ان احدا لن ينتبه الى صوتى بين هذه الاصوات الكثيرة العالية وفتحت فمى، ورددت الكلمات الأولى من النشيد، الا اننى لم البث أن توقفت ولم اتمكن بعد ذلك من التغلب على ترددى أبدا. وعندما كنا نجلس فى بار «فينيسيا» أخبرت صديقى بحقيقة الأمر، فرد على بأن هذا شىء مروع. وقد وافقته لأننى لم اكن راضيا، ولكنه قال لى ان الوضع فى هذه الحالة يبدوا مدهشا تماما، لأن مظهرى لا يمكن أن يوحى لأحد بأننى يمكن أن اخاف لهذه الدرجة الغريبة. وعندما التقت بى عند المقهى التى فى الميدان، وطلبت منى ان أوصلها الى بيتها لأن الوقت كان متأخرا، فكرت فى هذا الكلام جيدا ورأيت انه كان على خطأ. وانه من الواجب على أن أخبره عندما أراه بأن ذلك الذى منعنى لم يكن الخوف، ولكنه . . .

- ١١ -

كعوب عاليه. كعوب ليست عاليه. كعوب تآكلت ومالت الى جانب. أحذية سوداء. أحذية بنية اللون. أحذية لها أربطة. أحذية ليست لها أربطة. أحذية تغطى القدم. أحذية تغطى سمانة الساق. صنادل. سيقان متحركة. سيقان ثابتة. مضمومة. منفرجة. متباعدة. عاربة. مغطاة بسراويل الأقمشة الصوفية. من الاقمشة الخفيفة .سترات ثقيلة. مشقوقة من الخلف. مشقوقة من الجانبين. بلوفرات مغلقة وبها فتحة مثلثة. بلوفرات مفتوحة ولها أزراز. فانلات صوفية ولها فتحة مستديرة. لها رقبة عالية قمصان من الكستور. من القماش الخفيف. بلوزات ملونة. مشجرة. أيدى خالية. أيدى تحمل كتبا. حقائب. أوراق. مناديل. أقلام. أيدى مضمومة. مفتوحة. تشير. تتماسك. تعبث. وجوه سمراء. وجوه بيضاء. عيون غاضبة. باسمة. ساخرة. خجلة. عيون خائفة. شعور طويلة. قصيرة. أجساد تتحرك. تتلاصق. تروح. تجىء. تتباعد أجساد واقفة. أجساد جالسة. أجساد محمولة على الاعناق. تقرأ فى الأوراق الصغيرة والمكتوبة.

- ١٢ -

وفى الجهة الاخرى، كانت صفوف منتظمة من الرجال الذين يرتدون الخوذات والملابس الرسمية تتقدم ناحيتهم فى خطوات قصيرة وسريعة. كانوا يشمرون اكمام قمصانهم وفى اقدامهم احذية جلدية ذات أعناق طويلة سوداء وفى أيديهم عصى صفراء ذات فواصل ظاهرة ودروع حديدية كبيرة ونظيفة.

- ١٣ -

كان (أ. ص) قد خلفها وراءه الآن. وفيما هو يتقدم فى طريقه الى الميدان الكبير، كانت الرعشه الحارة التى دأبت على المجىء من داخله قد أوشكت، وشعر بحلقه وهو يزداد مرارة وجفافا وشفتيه تباعدا وامتلاء. وراح المطر يتساقط رذاذا، كانت حباته الرفيعة تتناثر دونما انتظام فى هالات الضوء التى تحيط بقمم المصابيح الكبيرة العالية.

وكان الرجال الذين يقفون فى الجهة الاخرى، قد اقتربوا واصطدموا بهؤلاء الذين كانوا يزدحمون فى الميدان، وتعالت الصيحات وارتفعت العصى عاليا، راحت تتمايل وتختفى لتعاود الارتفاع من جديد.

- ١٤ -

ومع الضربة الأولى، لم أشعر بالالم. الا أننى عندما ملت بوجهى وانبعثت شرارة الضوء، تركت فى عينى أثر من النار.

(القاهرة. صيف ١٩٧٣)



هنز فرز جيوتس : تجمع شعبي . رسم على قماش من مراكش
(اسفل تفاصيل الرسم)

جاك بول دورياك

فنون قرية الحرانية

فى بداية الاربعينيات بدأ المهندس المصرى المعمارى رمسيس ويصا واصف تجربة فريدة بمدرسة اولية فى احد احياء القاهرة القديمة. قصد منها ان يتيح لتلاميذ هذه المدرسة فرصة التعبير الحر عن قدراتهم الابداعية، بواسطة فن من الفنون التي عرفتها مصر منذ القدم، ألا وهو فن استخدام النول (النسيج).

كان المهندس واصف يؤمن بأن لدى الاطفال الذين لم يحظوا بعد بتربية مدرسية فنية تلك الملكة الفنية الفطرية التي يمكن ايقاظها وتوجيهها بواسطة التدريب على المهارات اليدوية اللازمة لصناعة النسيج. ـ من اجل هذه الغاية وقع اختيار المهندس ويصا واصف على فن النسيج بواسطة السدى (أي الخطوط الطولانية Technik der Hochkette) دون الاستعانة بنماذج أو تصميمات توضح موضع التنفيذ، إذ أن هذه الطريقة تتيح للأطفال فرصة طويلة ومثمرة ليكشفوا عن مواهبهم.

وجاءت نتائج هذه التجربة بالفعل محققة للآمال التى عقدت عليها، واثمرت فى حالات متعددة ثمارا فنية رائعة، وامكن بعد الحرب العالمية الثانية عرض بعض نماذج هذه الاعمال فى المدن المصرية، ثم فى دار هيئة اليونسكو بباريس.

بعد هذا النجاح قرر رمسيس ويصا واصف وقرينته السيدة صوفيا جورجى ان يعيدا التجربة على نطاق اوسع، وان يعيداها هذه المرة فى منطقة ريفية بعيدا عن مؤثرات المدينة. وهكذا قاما ببناء مركز الفنون اليدوية بالقرب من قرية الحرانية، على بعد كيلومترات قليلة من اهرام الجيزة. واقيمت مبانى المركز حسب الطراز الريفى المألوف على مساحة من الارض زرعت فيها ايضا نباتات الألوان، إذ اتبع صباغة ألياف الصوف المستخدم بواسطة الألوان الطبيعية.

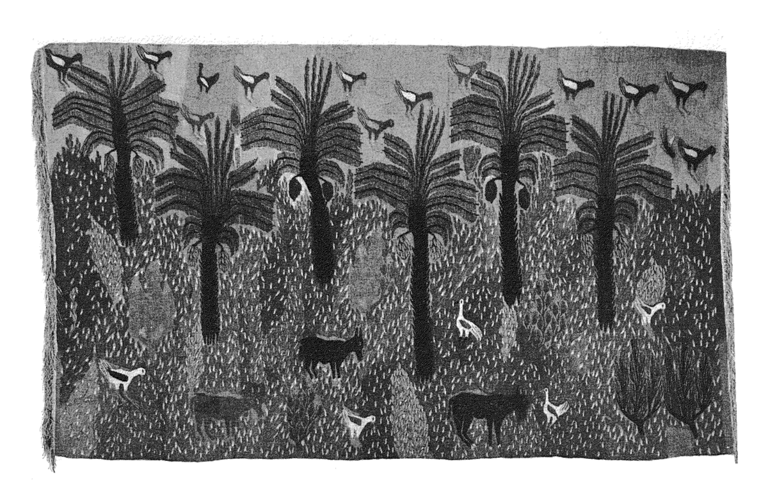
وبدأ رمسيس ويصا باختيار مجموعة من اطفال الفلاحين الذين جاوزت اعمارهم الثامنة، وكل ما طلب من الاطفال هو الاجتهاد، ومن البداية استبعدت جميع الضغوط التى تقيد العمل بما فى ذلك تحديد اوقات للعمل، ومن البداية حددت للاطفال اجور مناسبة . . .

وهكذا اكتسب المشروع بعدا اقتصاديا واجتماعيا بجانب الأبعاد الفنية والتربوية. وكان رمسيس ويصا واصف حريصا على اداء واجبه التوجيهى دون ان يتدخل مباشرة فى عمل هولاء الفنانين الصغار ـ فالهدف هو ممارسة التعبير التلقائى. وامتد النشاط الفنى فى مركز الحرانية الى فنون أخرى من الفنون الحرفية، فشمل صناعة السجاد (الكليم) والسيراميك (الخزف) والرسم على الزجاج وغيرها. ومازال سجاد الحائط يحتل مكان الشهرة الاولى بين منتجات مركز الحرانية. ومنذ عام ١٩٥٨ حتى الآن عرضت نماذجه فى معظم الدول الاوروبية ولاقت إعجابا كبيرا، لما تتصف به من شخصية متميزة تبتعد به عن نماذج الفلكلور المألوفة، فهذا السجاد الذى ابدعته تلك الفطرة الفنية يشع جو الريف والحياة اليومية المصرية ويزاوج بينها وبين الرؤية الشاعرة الحرة.

والنماذج التى اخترناها على هذه الصفحات من بين المجموعة التى عرضت اخيرا بمعرض «*La Demeure*» بباريس، والجدير بالذكر ان هذا المعرض متخصص فى عرض تجارب فن النسيج المعاصر.



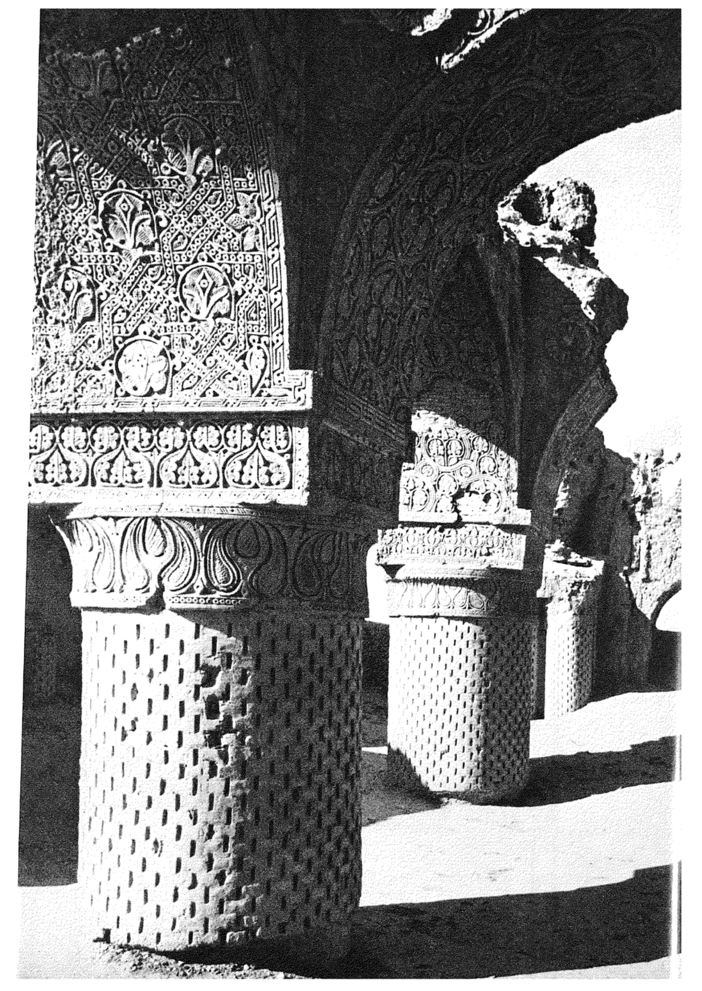
عطيات سليم: حوض ازهار



هـانم موسى: نخيل في الغروب

صورة صفحة ٨٠:
مقطع خلال مسجد جوميباد بالقرب من بلخه. افغانستان، تصوير جوزفينه بول







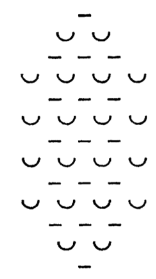
سجادة صوفية :
اصهاد . تركيا . القرن الثامن عشر ، متحف الشعوب بميونخ



سجادة صوفية، مجهولة الأصل
متحف الشعوب، ميونخ

بول كليه : الصيد

FISCHES NACHTGESANG



الاسماك ، كما يقال ، لا تتكلم ، ولا تستطيع الغناء ،
ولكن ربما صدر عنها ما يشبه الغناء حين تفغر وتغلق الافواه بانتظام .
وقد سجل الأديب الالماني الساخر كريستيان مرجن اشترن غناء الاسماء
في مجموعته الشعرية Die Galgenlieder . ونستطيع تقليد غناء الاسماك ،
كما يلمح مرجن اشترن في قصيدته ، إذ نفتح ونغلق الافواه دون أن ننطق
بشيء . والاسماك تغنى هكذا بجميع اللغات . ولا حاجه بنا الى ترجمة
هذا الغناء .

النظريـة الموسيقيـة بدأت في سومر

قبل أعوام قـدمت الدكتورة دشسن جيلمين Duchesne-Guillemin من جـامعة ليبيج في بلجيكـا، بحثاً سمته «النظرية الموسيقية تبدأ في سومر: اكتشاف سلم موسيقي بابلي»، أوردت فيه الدليل على وجود نظام موسيقي في بلاد سومر، التي عرفت فيما بعد ببلاد بابل، اشتمل على أول سلم دياتونيكي[1] (منتظم القوة) في تاريخ الموسيقى، وربما أيضـا على نظـام شـكلي للاوزنـة. إن الآلات الموسيقية، وخصوصا القياثير والكنانير من بلاد الرافدين القديمة (سومر، آشور وبلاد بابل)، كانت معروفة من عدة أعوام خلت. فليونارد وولي Leonard Woolley مثلا، إبان التنقيب في الأضرحة الملوكية الشهيرة في أور، كشف عن بقايا تسع كنانير وثلاث قياثير .والعاهل المدعو (شولجي) الذي حكم في اور حوالي ألفي عام قبل المسيح، كان يتبـاهى بمعرفته العزف على الكنّـارة الرخيمة ذات الأعناق الثلاث، والآلة ذات الأوتار الثلاثة التي تشرح القلب، وعلى الأقـل عشر آلات موسيقيـة أخرى، لا تُعـرف أشكالها حاليـاً.

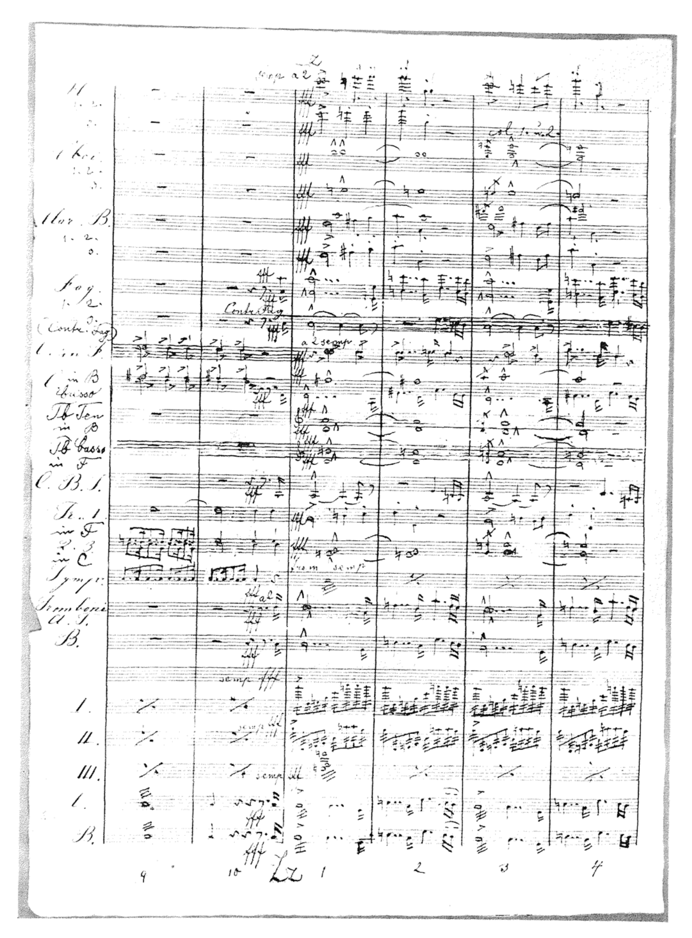
لقد كـان الموسيقيون فئة حرفية هامة في ما بين النهرين، وأضحى بعضهم موظفين ذوي مناصب رفيعة في البلاط. كـانت الموسيقى تُلقن في مدارس بلاد الرافدين، وكان التلميذ غير الموسيقي موضع ازدراء زملائه. بيد أنه لم يكن يُعرف شيء عـن الموسيقى ذاتهـا. لـكن خـلال بضعـة من الأعوام المنصرمـة، بفضل لوح طيني في متحف جامعة بنسلفانيا، مكتوب بالخط المسمـاري وباللغـة البـابليـة، ومشتمل على بعض النقـوش السومريـة، تمّ الوقوف على دلائل إيجابية على وجود نظام موسيقي، كمـا تمّ الكشف عـن وجـود سلم موسيقي. إن كتـابة الرقيم الطيني تعود إلى (١٥٠٠) سنة ق. م.، لكن محتوياتها تعود إلى حقب أقدم بكثير.

إن الفضل في ترجمة وتفسير الرقيم الطيني يعود إلى ثلاث سيـدات متزوجـات: الـدكتورة آن درافـكورن كيلمر Anne Draffkorn Kilmer، ومسـاعدة أستاذ في جامعة كـاليفورنيـا ـ بركـلي، والـدكتورة دشسن جيـلمين مـن جامعة ليبيج ببلجيكا. لقد استخرج اللوح قبل سبعين عاماً[2] ـ من قبل جامعة بنسلفانيا ـ في (نيبور) التي كانت مركزاً ثقافياً للهلال الخصيب لعدة قرون. وهو، لا ريب، لوح تمرين مدرسي، أي نسخة تلميذ من نص تمريني، هيأه أحد أسـاتذة مجمع نيبور العلمي (أكسفورد العـالم القديم). ويحمل اللوح الطيني، في الأصل، ستـة أعمـدة من النص المسمـاري، ثلاثة على كل جانب، لكن القطعـة التي استُخرجت وجُلبت إلى متحف الجـامعة كـانت مجرّد شطر من اللوح الأصلي، وكـان المصون منها أجزاء فقط من ثلاثة أعمدة على الوجه، ولا شيء في الواقع على الخلف. ولدى الفحص الظاهري، لاح أن المحتويات رياضية ومعجمية الخصائص، ولما كان ذلك ضمن نطاق البحث المسمـاري، فقد لبث هذا اللوح غير مـدروس في أدراج المتحف طوال هـذه الأعوام.
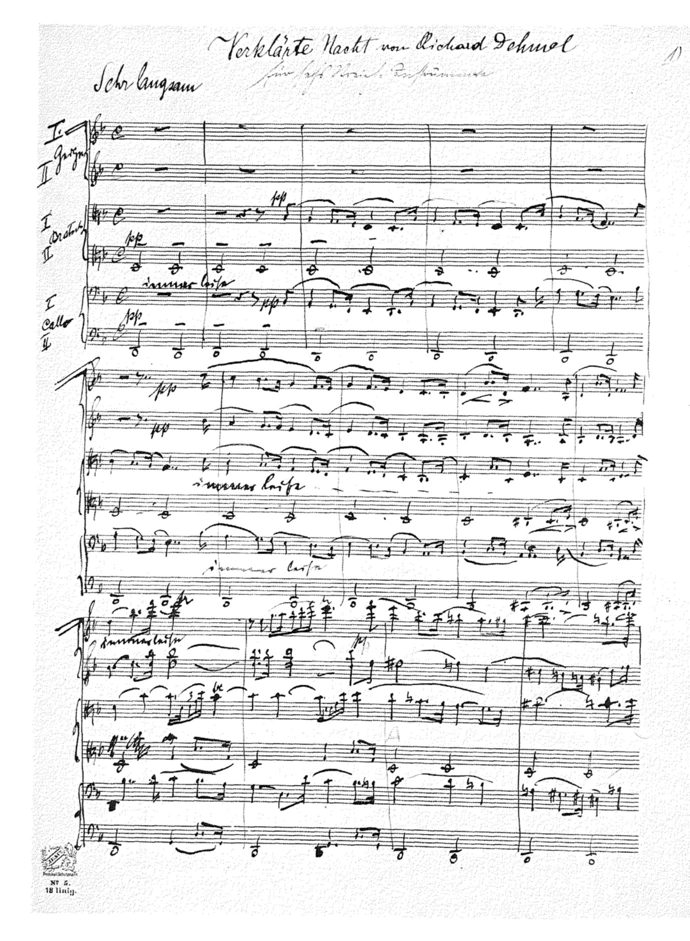
---

١) السلم الموسيقي الدياتونيكي Diatonic يضم ثمانية أصوات بدءاً من الدرجة الأولى Tonique، وانتهاء بالدرجة الثامنة: جواب (قرار النغمة) Octave AuTonique وكل صوت منه يمكن أن يكون بداية لسلم جديد، وتتألف أصواته من صوت ومن نصف صوت، بعكس السلم الكروماتيكي Chromatic الذي تتـألف أصواته من أنصـاف أصوات متتابعة (١٢ علامة) بعد العلامة الأولى فيكون مجموع علاماته ١٣ صوتاً.

٢) ٧٠ عاماً قبل تاريخ إعداد هذا البحث.



انطون بروكنر ، صفحة من السيمفونية الثامنة



ارنولد شونبرج ، الصفحة الاولى من موسيق « الليلة المضيئة » ، عن قصيده من شعر ريتشارد ديميل

غير أنه قبل بضعة أعوام، كانت الدكتورة (اكيلمر) تعدّ دراسة على شرف (بنّو لاندسبرجر) - Benno Lands-berger - عميد الآشوريات بمناسبة الذكرى السبعين لمولده، وطلبت السماح بنشر اللوح في دراسة عنوانها «قائمتا أرقام مافتيح لعملية حسابية»، وقد طبعت هذه القدراسة في مجلة أورينتاليا وهي مجلة علمية للمعهد الحبري في روما. وأثناء إعداد هذه الدراسة المعتمدة على نسخة مصوّرة خصيصاً، تبيّن لها أنه بينما كان العمودان الثاني والثالث مشتملين على قائمة بأرقام وأشياء وعمليات تعود إليها، فإن العمود الأول كان فريداً تماماً، إذ كان يصف أوتار آلات موسيقية، وما الى ذلك من أسماء الأوتار مع أرقامها وعلاقتها بأسماء الأوتار الأخرى، أو ربما بآلات وترية معينة. إن المفتاح الرئيسي لفكرة أن بعض الأرقام مثلت أسماء الأوتار عرضت للدكتورة (كيلمر) من واقع أن بعض الأوتار كانت تدعى (أربعة خلفي، ثلاثة خلفي) وهذه الأصطلاحات قد عثّر عليها بلوح لم ينشر حتى الآن، مستخرج قبل ثلاثين عاما في أور، وقد وضعت نسخة منه تحت تصرّفها من قبل العالم المسماري الشهير أوليفر گرني (Oliver Gurney) في أكسفورد. ذلك اللوح يخصّ آلة ذات تسعة أوتار، كانت أوتارها التسعة تُرقم بالتعاقب: ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٤، ٣، ٢، ١، والأوتار الأربعة الأخيرة كانت تسمى هناك: «أربعة خلفي»، «ثلاثة خلفي» إلخ.

لكن الدكتورة (كيلمر) عالمة مسمارية وليست موسيقية، لذا لم تكن مهيأة للتغلغل عميقا في السمات والدلائل الموسيقية لمحتويات ذلك اللوح الطيني. عام ١٩٦٢، قدمت الدكتورة دشسن جيلمين إلى جامعه شيكاغو مع قرينها، وكان عالماً إيرانياً بارزاً، حيث كان محاضرا زائرا وهناك درست محتويات الرقيم الطيني مع الدكتورة كيلمر. إن الأستاذ هانس گوتربوك Hans Guterbock، من المعهد الشرقي، أسدى العون كذلك في قراءة عدة علامات حاسمة، ومع أن تصوير اللوح الذي استندت عليه الدكتورة كيلمر في دراستها، كان دقيقا للغاية، فقد جلبت اللوح ذاته إلى شيكاغو، وذلك لتتاح مقارنة النسخة المصورة مع النسخة الأصلية لضمان صحة القراءة.

إعتماداً على ترجمات الدكتورة كيلمر وشروحها اللغوية، مضت الدكتورة دشسن جيلمين في تحليلها للنص من الوجهة الموسيقية، فلاحظت أن الرقمين الأول والثاني لكل خط (سطر) فردي، يكونان متوالية منتظمة: ١،٥؛ ٢،٦؛ ٣،٧؛ و٤،١؛ ٥،٢؛ ٦،٣؛ وأنه بسبب ذلك كان هنالك تعاقب لثلاث طفرات للخوامس، وأربع طفرات للروابع، مما دلها على اوزنة آلة وترية. وُصف أحد الأوتار بأنه «رفيع» وهذا تمّ على نصف نغمة كائنة بين الوترين الثالث والرابع. لقد فطنت أن الدرجات كانت ذات ارقام تختلف عن أرقام الأوتار (فالاخيرة كانت ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٤، ٣، ٢، ١ بينما الأولى كانت ١، ٢، ٣، ٤، ٥، ٦، ٧)، وقادها ذلك إلى التوصل أن الوترين الثامن والتاسع يعادلان الأول والثاني، الذي يشهد على نظام الأوزنة النغمية السباعية، ويشمل المكافيء للبعد الصوتي الثامن (الجوب).

لقد نشرت دراستها الأولى عام ١٩٦٣ في المجلة الفرنسية (المجلة الموسيقية)، لكنها الآن قامت باكتشافات أوسع قائمة على أساس دراسة معادة للوح الطيني المحفوظ بمتحف بنسلفانيا، وعلى لوح طيني آخر منشور منذ أمد بعيد، من متحف برلين.

وخلاصة القول، إن الدكتورتين (دشسن جيلمين) و(كيلمر) قد أسهمتا إسهاماً أساسياً في تاريخ الموسيقى، وأضافتا أكثر من ألف عام من المعرفة إلى هذا النطاق من البحث الذي كان حتى الآن يُستقى من المصادر الأغريقية فحسب.

(ترجمة: يعقوب أفرام منصور. بغداد/العراق)



يوهان ادم كلين : ضيوف من الامبراطورية العثمانية في فينا . ١٨١٧

CHRISTINE BUSTA · *Türkische Gedichte*

قصائد تركية

Aus einem Reisebrief

Fragt mich nicht nach der Geschichte,
dem Erhabenen oder den Zeichen der Zeit!
Zwischen Istanbul und Edirne
über dem ebenen, baumlosen Land
stieg die Sonne, der goldene Basileus,
klirrten die Grillenkohorten des Mittags
um glühende Distelhäupter,
ging weithinschauend am Abend
ein Schäfer Allahs auf Stelzen.

Alt-Ankara

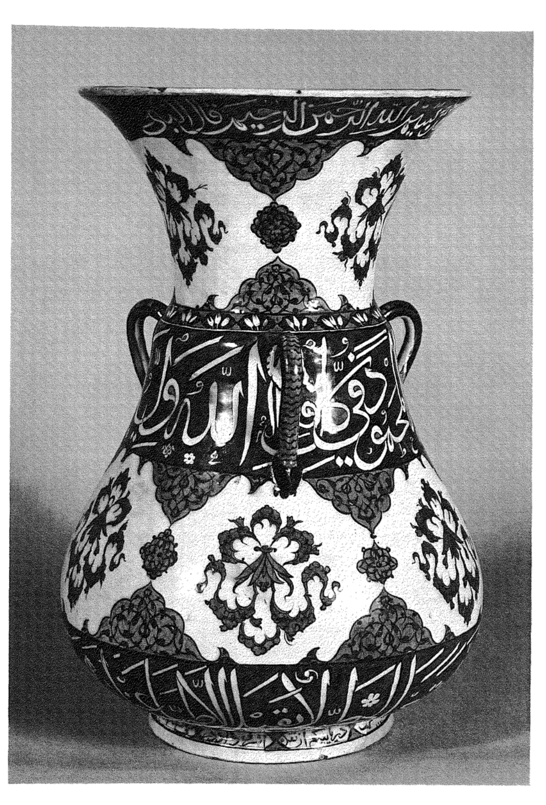
Dörrend wie Schwalbennester am Fels:
Reiche, zerbaut zu Hütten,
Römersteine, gebacken in Lehm,
geköpfte Cäsaren als Mauerschläfer.
Ein geduldiger Tamerlan ist die Zeit,
räumt den Bettlern die Zitadelle,
bröckelt das Tempeldach von den Säulen
für die Brut gravitätischer Störche.

Verlaufen in Istanbul

Sesam streun die Bäcker auf die Kringel,
winziges Ölkorn, das den Mund mit Fremde
füllt. Wem bin ich witternd auf der Fährte?
Im Gewirr der steilen Schattengassen
mischt sich dem Geschmack des Unvertrauten
die vergessne Zauberformel: Sesam!
Öffne dich! Von Märchenglanz geblendet,
tret ich in den Orient der Kindheit,
mir zu Füssen glüht das Goldne Horn.

Inselsommer (Burgaz)

Vertrocknet ist der Mond in den Zisternen,
die Eimer schwingen leer, die Schläuche bröckeln.
Das Wasserschiff ist wieder nicht gekommen,
und keine Wolke. Unauslöschlich brennen
die Sterne sich in Augen ohne Schlaf.



مصباح جامع دمشقي
من الجامع الاقصى بالقدس. المتحف البريطاني، لندن

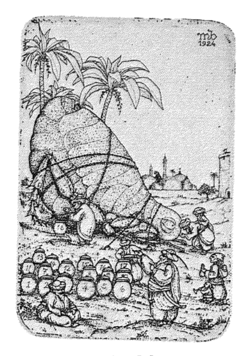


صور صفحتى ٩٠ و٩١ عن المجلد الرابع من تاريخ الفن الذي نشرتـه دار بروبيلين.
وعنوان هذا المجلد «الفن الإسلامي»، من وضع جـانين صوردل/تومين وبرتولد شبولر، برلين ١٩٧٣.

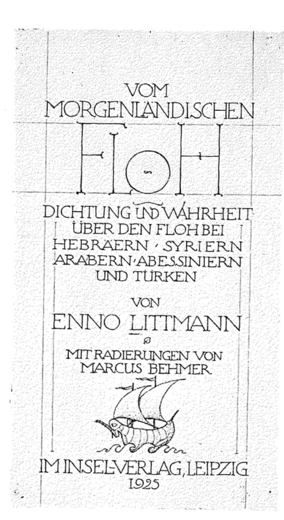
DIE GESCHICHTE VOM FLOH UND SEINEN BRÜDERN

Ein Volkslied aus Beirut und dem Libanon

Vernimm in Andacht die Geschichte
Und hör von mir, was ich berichte.
Was soll ich dir vom Floh nur sagen!
Was mußt ich gestern von ihm ertragen!
Was ich dir vom Floh erzähle,
Das ist wahr, bei meiner Seele!
Er schlüpfte unter meine Decke
Und durchsuchte jede Ecke.
Er kam an meine Seit' gegangen,
Und seine Zähne waren Zangen.
Meine Kleider all zerriß er,
Keinen heilen Faden ließ er.
Wer's geschaut, ach, wer's gesehen!
Um meine Kraft war's bald geschehen.
Von seinen Bissen litt ich – ach! –
Lief fort, verbarg mich auf dem Dach,
Versteckte mich, bis der Tag begann,
Und rief; da kam viel Volks heran.
Aus seinem Fell machten wir ein Faß,
Das zehn Zentner Öles maß;
Schickten den Rest zum Gerberhaus,
Zehn Wasserschläuche wurden draus.
Von seinem Fell schoren wir die Woll,
Stopften achtzehn Betten damit voll,
Daß achtzehn Betten daraus kamen,
Außer dem, was seine Schwestern nahmen.
Von seinem Blute zapften wir ab,
Was achtzehn volle Krüge gab,
Achtzehn, über zwanzig gar,
Ungerechnet was noch übrig war.



Wir brachten sieben Ochsengespann;
Die schleppten ihn hinter die Mauer dann
Hinter die Mauer schleppten wir ihn,
Draußen vorm Dorf versteckten wir ihn;
In ein Loch gruben wir ihn ein. –
Froh ward ich und litt nimmer Pein,
Froh ward ich und lebte in Frieden drauf.
Ich hab's berichtet nach seinem Verlauf
Und – o Gott, der niemals fehlt! –
Reine Wahrheit nur erzählt.

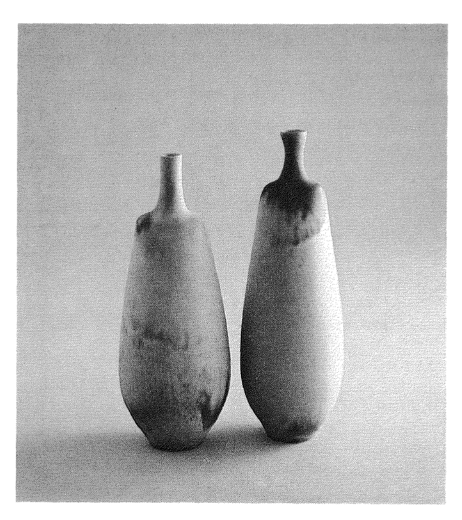




صفحة من كتاب المستشرق « اينو ليتمان »
مع رسوم من عمل ماركوس بيمر . دار نشر اينزل ، ليبزيج ١٩٢٥



سيراميك، عام ١٩٦٥

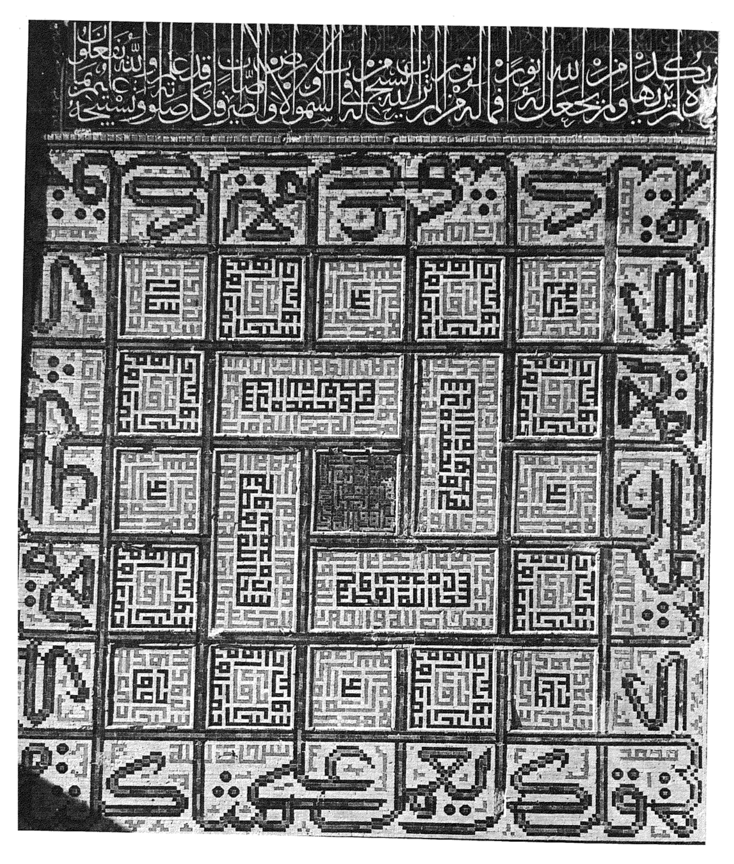


سيراميك، عام ١٩٧٥

سيراميك من عمل اوتو ماير
(من مواليد عام ١٩٠٣، ويقطن بالقرب من مدينة بريمين).
من معرض الفنان بمتحف مدينة بريمين (متحف فوكه)، عام ١٩٧٥.
ويعتبر اوتوماير من كبار الفنانين الالمان فى مجال السيراميك، ويلمع هذا الفنان بوجه خاص فى صياغة الاواني. وننشر في التالي نموذجين منها يعودان الى عامى ١٩٦٥ و١٩٧٥.



تبريز
المسجد الازرق. المدخل



جـاسور جـاه
ضريح عبد الله انصاري
تفـاصيل زخرفيـة

FIKRUN WA FANN 27

